

pg 507 (ol)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 39
1992

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COMITĂTUL DE REDACŢIE

Director : acad. VIRGIL VĂTĂŞIANU; *Redactor şef :* ANDREI PLEŞU; *Redactor şef adjunt :* IOANA VLASIU; *Membri :* HORIA BERNEA, RADU BOGDAN, MAGDA CĂRNECI, THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, acad. [GRIGORE IONESCU], REMUS, NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, MARIUS PORUMB, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA; GHEORGHE VIDA; *Secretar ştiinţific :* TEREZA-SINIGALIA; *Secretar de redacţie :* DANIELA ARTĂREA-NU.

La revue **STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ** paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ORION SRL Splaiul Independenţei 202 A, Bucureşti 6, Tx 11939 CBTxR. Fax (400) 424169, Bucureşti, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În ţară revistele se pot procura prin poştă pe bază de abonament. Preţul unui abonament este de 150 lei pentru persoane fizice şi 250 lei pentru persoane juridice.

Manuscrisele, cărţile, revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei pe adresa : INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „GEORGE OPRESCU”, Redacţia : Calea Victoriei 196, Bucureşti, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

P. 107 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 39

1992

S U M A R

110 ANI DE LA NAȘTEREA LUI GEORGE OPRESCU

IOANA VLASIU,	George Oprescu, cronicar de artă . . .	3
★		
ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Menologul de la Dobrovăț (1529)	7
PARASCHIVA-VICTORIA BATARIUC,	Cahle cu Sfântul Gheorghe descoperite la Suceava	33
CONSTANȚA COSTEA,	Ilustrația de manuscris în mediul cărțurăresc al mitropolitului Anastasie Crimcovi. <i>Apostolul</i> (Viena, Nationalbibliothek, cod. sl. 6)	41
IOANA CRISTACHE-PANAIT,	Arhitectura de lemn din Țara Zarandului	59
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Centenar Constantin Guys. Constantin Guys, reporter de front la Dunărea de Jos în timpul Războiului Crimeii	87

NOTE ȘI DOCUMENTE

SUZANA MORE HEITEL,	Două sculpturi gotice din lapidarul Institutului de Arheologie din București	105
MARINA-ILEANA SABADOS,	Considerații în legătură cu tabloul votiv de pe fațada turnului-clopotniță de la Mănăstirea Bistrița (Neamț). Inscripția originală	110
ADINA NANU,	Scrisori ale pictorului Sabin Popp (1895—1928)	115

CRONICA

Sesiunile Institutului de Istoria Artei „George Oprescu” (1991) (Ioana VlasIU,	Tereza Sinigalia)	137
Expoziții bucureștene (Alexandra Titu)		138

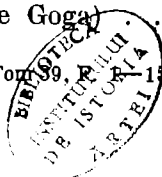
RECENZII

* * * <i>Váradi Kötödédlekek</i> , Budapesta, 1989 (Suzana More Heitel)	145
---	-----

IN MEMORIAM

O viață consacrată patrimoniului arhitectural autentic românesc: arhitectul Constantin Joja (1908—1991) (Nicolae Goga)	153
--	-----

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria ARTĂ PLASTICĂ, Tom 39, 1992, BUCUREȘTI, 1992



9858

39/92

GEORGE OPRESCU, CRONICAR DE ARTĂ

de IOANA VLASIU

Cronicile de artă, risipite prin ziare și reviste sau chiar adunate în volum, odată consumată actualitatea lor se citesc mai curînd la întîmplare și pe sărite, după cum îți dictează interesul pentru un artist sau altul. Dar, uneori, și este cazul scrierilor de acest fel ale lui George Oprescu, cronica de artă poate fi mai mult decît o consemnare, oricît de avizată, oricît de competentă, a expozițiilor în derularea lor temporală. Dincolo de arbitrarul evenimentelor artistice, de la o cronică la alta, se configurează, pentru un interval ce cuprinde aproape tot deceniul al patrulea, întregul eșafodaj structurat în jurul actului creator, de la opera de artă la artist, de la chestiuni de tehnică, de practică artistică imediată la stil și moralitate, de la natura învățămîntului la rostul muzeelor, de la expoziții colective și modul lor de funcționare la calitatea și formarea publicului și colecționarilor. Din acest inventar implicit de probleme conexe artei, aparent haotic investigat, dar care, pe măsură ce înaintezi în lectură, își dezvăluie coerența internă nu puteau lipsi interogațiile privind critica de artă și menirea ei. Critica lui George Oprescu este în mod declarat didactică. Spre deosebire de criticii de azi care scriu mai mult pentru critici, George Oprescu scrie în primul rînd din dorința de a educa și forma un public iubitor de artă. El nu se sfiește să fie explicit, insistent, să revină asupra unor locuri comune pentru profesioniști, dar poate noutăți pentru acel public, deloc abstract, pe care Oprescu îl are mereu în vedere, căruia i se adresează și pe care dorește să-l cîștige pentru cauza artei. Iată cuvintele lui : „Este un lucru îndebște admis că vizitatorii expozițiilor nu știu „să vadă”. Cronicarul are menirea să-i conducă, să le explice, să le faciliteze înțelegerea și să le pregătească plăcerea. Îndeletnicire ingrată și plină de răspundere”.

George Oprescu avea peste 50 de ani cînd a început să scrie regulat la *Universul*, acumulasă deci, experiență pedagogică, de cercetător și, nu în ultimul rînd, de *connaissanceur* și colecționar. Iată un punct de pornire privilegiat pentru exercițiul criticii curente.

Pentru George Oprescu importantă este opera de artă unică, vie și momentul întîlnirii cu ea. „Intrînd într-o expoziție a lui Pallady m-am simțit ”, mărturisește Oprescu, „prins de acele armonii insinuante, care pun dintr-odată stăpînire pe ochiul nostru. Vraja începea și, cu ea, acel sentiment de mulțumire al văzului, care nu este totul în pictură, desigur, dar fără de care operele înalte prin alte însușiri, vor apărea adesea fade, incomplete și fără scop”. Și cum problema oricărui critic rămîne certitudinea aprecierii, el adaugă : „O atare impresie era semnul cel mai sigur, că acțiunea pictorului asupra noastră a rămas întreagă”.

Etimologic vorbind, George Oprescu este un diletant. Opera de artă este văzută înainte de toate ca obiect de contemplație și prilej de superioară desfătare. Pentru cel care o face, cît și pentru cel care are nevoie de ea și o caută, arta este solidară cu simțurile și zona incontrollabilă a instinctului. De aceea singura ei măsură este propria sa subiectivitate, ea însăși educabilă, perfectibilă printr-un neînterupt contact cu făptuirea artistică. În critica lui George Oprescu conceptul de gust — gustul artistului, gustul *connaissanceur*-ului — are o poziție centrală. S-ar putea urmări de ase-

menea frecvența, varietatea, extrema disociere a adjectivelor care trimit la sfera senzorialității. Aflat pe această poziție este lesne de înțeles refuzul pe care George Oprescu îl opune cerebralității în artă, dezinteresul pentru orice formă de programatism și întemeiere a actului creator pe ideologie și conjunctural.

Conștient de responsabilitatea criticii, convins că o critică infatuată și ignorantă poate fi fatală pentru destinul artelor, George Oprescu își delimitează cu multă prudență teritoriul în care își exersează competențele : „Nu mă voi ocupa decât de cei artiști pentru care îmi simt afinități sau pe care îi cunosc și i-am urmărit de mai multă vreme”, declară la un moment dat. Dar, odată luate aceste măsuri de precauție, criticul înaintează degajat, cu deplină siguranță, elogiind sau dezaprobind cu fermitate, neînhibat de fama măștrilor, atent în schimb față de susceptibilitățile debutanților.

Niciuna din cronicile sale nu se mulțumește să fie o privire globală asupra expoziției, ci o examinare atentă a fiecărei lucrări aproape, o focalizare asupra a ceea ce face singularitatea operei de artă. Uimesc cunoștințele sale tehnice, curiozitatea mereu vie pentru un anumit efect sau procedeu. Iată o observație asupra unor lucrări de Pallady, care „de la distanță au înfățișarea unor notări din fuga pensulei, în culori de apă, transparente și fluide. În realitate este însă vorba de tonuri dizolvate în uleiuri sicative și foarte puțin grase care dau impresia acuarelei fără fragilitatea acesteia. Este un procedeu capabil să dea impresia de prospețime, de tratare sintetică, fără niciunul din riscurile acuarelei”.

În acord cu o întreagă orientare dominantă în istoria de artă a primei jumătăți de secol pentru care forma este în cel mai înalt grad semnificativă, George Oprescu, și nu numai Henri Focillon, face, cronică de cronică „l'éloge de la main”. Aceste analize extrem de aplicate, împinse până la ultima moleculă a materiei picturale, își păstrează oricum interesul pentru cei preocupați de corelația meșteșug-perfecțiune-artă, chiar și atunci când spiritul vremii se hrănește cu *bad painting*.

Această aplecare spre practica picturală, spre ceea ce cu maliție este numit bucătăria picturii, ar putea părea un exces dacă nu și-ar avea corecțiile sale. Opera de artă descifrată întâi în infrastructura ei este corelată însă cu întreg parcursul stilistic individual și nu numai. Criticul sugerează și ce latențe sau deschideri ar fi bine să fie confirmate în viitor. Un accent important cade pe moralitatea creației. Admirația lui George Oprescu merge către cei care rezistă tentației unui succes facil, care „își impun voluntar pierdere de vreme, meditație, studii neenumărate”, către cei care au „cuiaj într-o vreme de compromis”.

Un alt corectiv este interesul pentru tot ceea ce ține de inserția artei în social. George Oprescu este convins că „manifestările artistice într-un stat civilizat, cum ne pretindem noi, sînt tot atît de indispensabile și de necesare ca oricare altele. În preocupările comunității, ele nu trebuie nici să primeze, nici să cedeze pasul”. De aceea preocuparea lui George Oprescu pentru instituțiile artistice — academii de artă, saloane, grupări artistice, muzee etc. — este constantă. Care este modelul avut în vedere la înființarea lor (de obicei cel francez) și în ce măsură a fost respectat, care este eficiența lor în mediul nostru, care este condiția lor financiară sînt tot atîtea chestiuni care revin. Care este bugetul României pentru artă, care este al vecinilor mai apropiați sau mai îndepărtați, cu tradiție artistică mai veche sau mai recentă, care sînt conflictele de interese între breaslă și oficialitate, cum poate fi îngrădit ministrul de către comunitatea artistică, cum este și cum ar trebui să fie politica artistică a României, sînt întrebări și dileme pe care George Oprescu nu le consideră deloc minore și în care se implică direct.

Astăzi am fi poate tentați să spunem că George Oprescu criticul, cu rezervele sale față de avangardă, nu și-a înțeles secolul sau nu a fost un om al timpului său. Ar fi însă prezumțios, de aceea lăsăm altor generații dreptul de a da verdicte. Dincolo de obiecțiile pe care orice întreprindere omească le poate îndreptăți, dincolo și de ceea ce istoria artei ca disciplină îi datorează, o lectură obiectivă descifrează în tot ceea ce George Oprescu a scris și întemeiat un sens mai adînc, acela de a servi ceea ce el însuși a numit la un moment dat „ideea patriei”.

* Comunicare susținută la sesiunea omagială „110 ani de la nașterea lui George Oprescu” organizată de Institutul de istoria artei la 23 decembrie 1991.

Citatele au fost extrase din George Oprescu, *Anul artis-*

tic la noi și la alții. Studii și impresii, București, Universul, 1933 și Idem, *Doi ani de critică artistică. Note și impresii*, București, Impr. Națională, 1939.

GÉORGES OPRESKO, CHRONIQUEUR D'ART

RÉSUMÉ

L'historien d'art Georges Opresko, fondateur de la Chaire d'histoire de l'art de l'Université de Bucarest et de l'Institut d'Histoire de l'Art, auprès de l'Université, d'abord (1942) et auprès de l'Académie Roumaine, ensuite (1949), a été aussi un connaisseur de l'art de son temps. Pendant dix ans, ses chroniques parues dans le quotidien *Universul* ont marqué l'ambiance artistique roumaine après 1930 et ont formé le goût du public, en offrant des critères de jugement, autant qu'une hiérarchie des valeurs qui, dans sa ligne générale, reste valable aujourd'hui encore.

de ECATERINA CINCHEZA - BUCULEI

Deși tema majoră a programului iconografic din gropnița Dobrovățului rămâne *Menologul*, desfășurat circular pe cei patru pereți, centrul de greutate al ansamblului, punctul spre care privirea îți este dirijată din momentul trecerii pragului acestei încăperi cu destinație funerară este scena de deasupra intrării în naos. Importanța ei este subliniată atât prin dimensiunea mare a compoziției și locul ce i-a fost destinat pe peretele de răsărit, exact în axul absidei altarului, cât și prin subiectul ales — o monumentală *Deisis* cu Isus mare arhiereu purtând mitra episcopală și stînd pe tronul străjuit de heruvimi, între Fecioara împărăteasă cu coroana pe cap și Ioan Botezătorul, în urma cărora pășesc, înclinați cu smerit respect, arhanghelii Mihail și Gavril în veșminte bogat ornamentate, cu lorosul aruncat pe brațul drept, ducînd în mîini ripide și discuri cu monograma lui Hristos. În partea inferioară a compoziției a fost scris un lung text-rugăciune cu litere mari, elegante, cuprinse în patru rînduri închise într-un cadru special. Alegerea variantei imperiale a temei cunoscute și sub numele de *Regele Regilor* sau *Regina stă de-a dreapta Tatălui*¹, nu surprinde. Ea se alătură reprezentărilor întîlnite în pictura epocii lui Ștefan cel Mare, la Milișăuți, Voroneț, Sf. Ilie în naos, unde a fost zugrăvită în relație simbolică cu tabloul votiv². La Dobrovăț, compoziția a fost scoasă din iconografia naosului și plasată în gropniță printre martirii din *Menolog*. Nicăieri *Menologul* nu fost întrerupt prin introducerea unei scene de importanța acestei *Deisis*. Uneori deasupra intrărilor în pronaos sau în camera mormintelor, printre reprezentările menologice a fost introdusă numai icoana de hram sau cea a Maicii Domnului cu pruncul. Chiar dacă vizual au fost rupte legăturile dintre *Deisis* și tabloul votiv, ele au rămas intacte din punct de vedere spiritual, întrucît ctitorii au fost pomeniți în inscripția amintită. Textul ei, păstrat fragmentar, este: *ВѢ(Д)КО ГИ(В) ХІ БІ НА(Ш), СЪТВОРИ КЪМ НБС И ЗЕМЛѢ СЪ ВЪСІХ ЛѢПОТЪМЪ И(Х), СП(С)ЕИИМЪ И(М) * СЛЪВЪ(М) ПОВЕЛѢИИ ТВОЕГО. СЪДАН НА ХІСЪИМЪ(Х) И ДІСНЪА РОДИТЕ(ЛѢ) | СЛЪВЪ(М) ВЪ ТРІЕ(Х) СЪСТАВЕ(Х), СЪЗДАВЪИ ПРЪВЪЕ... ПОСЛА(Д)НѢ ВРѢЛІНА ПРІШЕ(Д) КЪПЪТИ СѦ У(Т) ПРЧ(С)ТЪМЪ И ПР(С)НОДВЪ | МРЪЖ НАШЕ(Г) РАД(І) СП(С)ЕИИ(А). ГИ, ВЛ(С)ЕИ ВЪ ХУ... ПРЧ(С)ТОМ(Ъ) ОБРАЗЪ ТВОЕМ(Ъ) И ПРЧ(С)ТѢ МЪРН ТВОИ И ВЪСѢ(М) СТЫ(М) ТВОИ(М). | ... ГИ, КТИТОРІ Храма сего... [В]СѢМЪ СТМЪ ТВОИИ, И(Ж) У(Т) ВѢКА ОУГОЖ(А)ШИ(Х) ТѢБѢ, ПРОСТИ И ПОМОЛУИ [* Probabil pentru *И(М)И*]: „Stăpîne Doamne Isuse Hristoase, Dumnezeuul nostru, cel care ai făcut cerul și pămîntul cu toată frumusețea lor, mintuiește-ne cu acest cuvînt al poruncii tale. Pe cel ce șade pe heruvimi de-a dreapta Tatălui să-l slăvim în trei ipostaze, pe cel care mai înainte a zidit.... în vremurile din urmă venind s-a întrupat din Preacurata și pururea Fecioara Maria*

* Prezentul studiu a făcut obiectul unei comunicări la sesiunea științifică a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, din 24 martie 1992. Datare — Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobroaș, în Studii și Cercetări de Istoria Artei (SCIA)*, VIII (1961), 2, p. 483—485.

¹ V. N. Lazarev, *Живопись и скульптура Новгорода*, in *История Русского Искусства*, II, Moscow, 1954, p. 202.

² Sorin Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 354—355; Idem, *La peinture extérieure*

moldave: où, quand et comment est-elle apparue, in *Revue Roumaine d'Histoire*, XXIII (1984), 4, p. 294-295: „L'une pareille à celle des églises d'Etienne le Grand, mais retirée elle aussi du naos et donc de la connexion avec le tableau votif, pour surmonter la porte d'entrée dans cette pièce, à l'intention de tous les fidèles, afin de leur rappeler et de souligner dans leur esprit la Prière de tous les saints qu'ils venaient de voir dans le pronaos" (p. 295). (Dobrovăţ)

pentru mîntuirea noastră. Doamne, binecuvîntează în ... Preacuratului chipului tău și al Preacuratei Maicii tale și al tuturor sfinților tăi. ... Doamne, pe ctitorii acestui lăcaș... cu toți sfinții tăi, care din veac ți-au bineplăcut, iartă-i și miluește-i”³. Se făcea astfel aceeași paralelă între *Rugăciunea (Deisis)* imperială și Domnie cu scopul reamintirii faptului că puterea Domnitorului nu era decît reflectarea puterii Divine pe pămînt, dar prin aducerea compoziției în camera mormintelor se accentua caracterul eshatologic al *Rugăciunii* aflate de data aceasta în directă relație cu un spațiu al înhumărilor și cu o temă al cărei caracter funerar era astfel scos în evidență — *Menologul*. Fecioara împărăteasă și Ioan Botezătorul, împreună cu toți sfinții, se roagă pentru iertarea păcatelor ctitorilor dar, cu siguranță, și pentru acela care murise numai după două luni de la terminarea construcției ctitoriei sale — voievodul Ștefan cel Mare, lunga rugăciune scrisă sub *Deisis* amintind de textele folosite în decorația spațiilor funerare⁴.

Tema are însă și un caracter liturgic⁵ legat de invocarea în timpul slujbei proscomidiei a *Psalmului 45*, prin versetul: „împărăteasa, mireasa ta, stă la dreapta ta, împodobită cu aur de Ofir” (*Ps. 45. 9*). În același psalm este laudat „împăratul”, iar scaunul cel de domnie e recunoscut ca „veșnic”. El este alcătuit din heruvimi așa cum se spune în inscripție, dar și în *Psalmul 80.1*: „Arată-Te în strălucirea Ta, Tu, care șezi pe heruvimi!”. Rugăciunea este foarte concentrată pentru a putea fi scrisă pe perete și pare o plăsmuire inspirată din mai multe texte, devenită o rugăciune de mîntuire a ctitorilor⁶.

Ajuns voievod al Moldovei, Petru Rareș va deveni „co-ctitor” al tatălui său și al fratelui său vitreg Bogdan III, prin împodobirea cu fresce a bisericii de la Dobrovăț. Din dorința de a-și legitima descendența domnească, el va cere zugravului ca în tabloul votiv să fie pictați toți trei într-o firească relație de familie⁷. Obligat să aleagă un program iconografic adecvat unui spațiu construit inițial pentru a deveni necropolă domnească⁸, și aflat probabil încă sub impresia morții primei sale soții, Doamna Maria — 28 iunie 1529 — era firesc ca Rareș să opteze pentru varianta imperială a temei *Deisis*, folosind-o ca ilustrarea cea mai potrivită a unei rugăciuni domnești. De altfel, camera mormintelor era, se pare, la data construirii lăcașului de la Dobrovăț (1503—1504) încă considerată un „atribut exclusiv al ctitorilor domnești”⁹, fapt ce justifică încă o dată prezența aici a unei teme imperiale. O astfel de *Deisis*, dar de dimensiuni mai mici și în varianta fără arhangheli, va mai fi pictată în gropnița bisericii mănăstirii Moldovița, tot ctitorie domnească, pe perețele de est, registrul inferior. Specifică arhitecturii moldovenești, gropnița va fi decorată cu picturi al căror program iconografic scapă preceptelor erminiilor bizantine. Dispariția primelor monumente care aveau inclus între naos și pronaos acest spațiu funerar, după cum a rezultat din săpăturile arheologice de la Putna¹⁰ și Probota¹¹, ca și refacerile suferite de ctitoria lui Ștefan cel Mare de la mănăstirea Neamț și repictarea ei în veacul al XIX-lea¹², fac din gropnița Dobrovățului cea mai veche mărturie a acestui tip de spațiu arhitectural, iar din calendarul pictat aici — primul mare *Menolog* din pictura moldovenească.

Camera mormintelor din biserica mănăstirii Dobrovăț este de plan dreptunghiular și are o boltă alcătuită dintr-o mică cupolă semisferică pe pandantivi, ridicată pe pătratul format între cele două perechi de arce mari etajate dispuse longitudinal și cele două perechi de arce mici dispuse orizontal¹³.

³ Traducerea aparține profesorului Gheorghe Mihailă căruia îi mulțumim și cu acest prilej pentru sprijinul pe care ni l-a acordat prin descifrarea inscripțiilor slavone din gropnița bisericii Dobrovăț. Inscriptiile de pe Evangheliq din mîna lui Hristos și cele de pe sîlurile desfăcute purtate de Fecioară și Ioan s-au șters.

⁴ A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, II, *Iconographie*, Paris, 1946, p. 280.

⁵ I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle. Nouvelles recherches. Étude iconographique*, Paris, 1929, p. 128—129; Ch. Walter, *Two notes on the Deesis*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVI (1968), p. 311—336.

⁶ Fără a-l da textul în slavonă sau traducerea, V. Drăguț afirmă numai că inscripția „conține o rugă de mîntuire” și că partea distrusă se referea la ctitori (Dobrovăț, București, 1984, p. 26), iar I. D. Ștefănescu consideră că este o rugăciune liturgică (*L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*,

Peintures murales de Valachie et de Moldavie, Paris, 1938, p. 107).

⁷ Sorin Ulea, *Datarea...*, p. 484—485; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 7—8.

⁸ Voica Maria Pușcașu, *Biserica Dobrovăț — date istorice*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei (MMS)*, LIII(1977), 1—3, p. 159—174.

⁹ *Ibidem*, p. 173, n. 60.

¹⁰ N. N. Pușcașu, *Informare asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la Mănăstirea Putna în anii 1969—1970*, în *Buletinul Monumentelor Istorice (B.M.I.)*, XLII (1973), 4, p. 71.

¹¹ Lia Bătrina și Adrian Bătrina, *Date noi cu privire la prima ctitorie datorată lui Ștefan cel Mare: Mănăstirea Probota*, în *MMS*, LIII(1977), 7—9, p. 586—599.

¹² G. Balș, *Bisericele lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 98—111.

¹³ *Ibidem*, fig. 170, 175; V. Drăguț, *op. cit.*, p. 10—11, fig. 1.

Calendarul se desfășoară pe pereții împărțiți în cîte șase registre la est și vest și cîte șapte registre la nord și sud. Deși prezența lui a fost semnalată de mai mulți cercetători, un studiu amănunțit asupra temei nu s-a făcut pînă în prezent. I.D. Ștefănescu afirmă că *Menologul* a fost pictat „pe cilindrul bolții” (sic!) și pe pereți și crede, în mod eronat, că se continuă și în pronaos¹⁴. Sorin Ulea îl amintește ca pe „un element nou pe care zugravul de la Dobrovăț l-a introdus în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea”¹⁵. V. Drăguț consideră, la fel ca I.D. Ștefănescu, că *Menologul* a fost pictat și pe boltă — „scene indescifrabile” — și în pronaos „cîteva imagini”¹⁶.

În realitate *Menologul* nu a fost pictat pe boltă, punctul lui de pornire fiind fixat pe perețele de nord, imediat sub timpan, în primul registru, colțul dinspre vest, ceea ce va rămîne o excepție pentru Moldova, întrucît toate celelalte vor începe, indiferent unde vor fi pictate, pe perețele de răsărit în zona cea mai înaltă sau pe boltă. Lunile se succed în spirală, ultima zi a anului aflîndu-se pe perețele de sud, deasupra registrului cu sfinți în picioare.

O altă excepție o constituie modalitatea de marcarea a începutului, mijlocului și sfîrșitului anului, caz unic între toate menologurile murale cunoscute. În veacurile XIII și XIV această preocupare nu a existat, simpla nominalizare a lunilor făcîndu-se în mod egal printr-o discretă inscripție plasată într-un colț al compozițiilor corespunzătoare zilelor de întii, la tipurile „cu încadrare” (Tîrnovo, Dečani¹⁷, Budimlja, Cozia) sau printr-o inscripție așezată în dreptul reprezentării primei zile a fiecărei luni la tipurile „în friză” (Nagoričino, Gračanica, Treskavac¹⁸). Dintre acestea numai în biserica „40 de mucenici” din Tîrnovo numele lunilor a fost dublat, așa cum se poate observa pentru iunie, printr-un semn special, o cruce mică cu patru puncte între brațe, semn specific începutului unei scrieri, preluat cu siguranță dintr-un manuscris¹⁹, iar la Nagoričino prima lună a anului ecleziastic este marcată cu majuscule pline „festive” de culoare roșie scrise într-un medalion rotund, în timp ce numele tuturor celorlalte luni sînt scrise cu litere obișnuite de culoare albă, procedeu propriu tehnicii de manuscris. Influența miniaturilor din *Vatic. gr. 1156* asupra ilustrării primei zile a lui septembrie în această biserică a fost demonstrată de către P. Mijović²⁰. Mai tîrziu, în secolul al XVI-lea, începe interesul pentru marcarea începutului lunilor, alături de inscripția nominalizatoare, printr-un semn distinct — o semilună cu profil uman — ca la Probota, Suceava (Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru), Humor, Moldovița, Voroneț, Neamț, și chiar prin cadre speciale în care denumirea lunilor este asociată cu semne zodiacale sau personificări ale lunilor — Tismana, Bucovăț, Sucevița, Roman. În nici un exemplu cunoscut, în afara celui de la Dobrovăț, nu a existat interesul sublinierii începutului, mijlocului și sfîrșitului *Menologului*. Numai la Bucovăț (1574) am întîlnit intenția de a marca jumătatea anului printr-o

scurtă inscripție: *ЗДЕ СЪВЪРШИЕТ СЕ ПОЛЪ СНАЗЪРЪ И ПОЧЕ СЕ МЕСЦА МР(Т)Ъ И НАРЕЧЕТ СЕ ОУНЪ*:²¹. La Dobrovăț, în schimb, centru mănăstiresc pentru care călugării de la Putna sau un laic — Dumitru grămătic — vor începe să copieze manuscrise încă din timpul construirii bisericii, ce va fi astfel înzestrată cu Minee²², începutul, mijlocul și sfîrșitul anului sînt subliniate prin lungi inscripții compuse pe verticală într-un spațiu egal cu cel rezervat scenelor, adevărate „pagini de carte” care prin formă și conținut demonstrează faptul că textele respectivelor Minee au stat la baza alcătuirii *Menologului* din gropniță.

Luna septembrie, deci începutul anului liturgic, debutează cu o astfel de inscripție: *Прологъ. СЪ-БРАНЕ СТЫ(Х) КЪСГО ЛЪТА, У(Т) ГДЕ ЖЕ И КЪЖДО ИЗЫДЕ И ГДЕ РОДИ СЪ И КЪМН ЛЪТЫ, НАН РА(ДН) МЧЕНІА, НАН ПОЩЕНІА ДЪЛЪ, КАКО И КЪЖ(Д)О КЪНЕ(Ц) ПРИАЛЪ Е(С). М(С)ЦА СЕ(П) А*, adică: „Prolog. Culegere a sfinților pe tot anul, de unde se trage fiecare și unde s-a născut și în ce ani sau pentru ce pătimire, sau pentru postire cum a primit fiecare cununa (de mucenic n.n.). Luna septembrie 1”

¹⁴ I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928, p. 168; Idem, *L'Évolution Nouvelles recherches*, p. 132; Idem, *Les peintures du monastère de Dobrovăț, in Mélanges offerts à Charles Diehl*, II, Paris, 1930; Idem, *L'Art byzantin...*, p. 98, 107–108.

¹⁵ Sorin Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, p. 361.

¹⁶ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 24, 32, fig. I, II, III, V, VI; P. Mijović, *Менолог историко-уметничка устравења*, Belgrad, 1973, p. 178, îl enumeră printre menologurile pictate în pronaos, în secolul al XVI-lea.

¹⁷ Neavînd posibilitatea studierii monumentelor la fața locului, am folosit ca material comparativ ilustrațiile, schemele iconografice și trimiterile din lucrarea lui P. Mijović, *op. cit.* Pentru Dečani — fig. 182, 209, 219. 1 sept. nu pare

a avea un senin special (fig. 219).

¹⁸ *Ibidem*, fig. 27, 40, 64, 82, 108 (Nagoričino); pl. 17, 27, 30 (Gračanica); fig. 145, pl. 38 (Treskavac).

¹⁹ Liliana Mavrodinova, *Стенописи на църквата „Св. четирдесет мъченици” във Велико Търново*, Sofia, 1974, fig. 12.

²⁰ P. Mijović, *op. cit.*, p. 97, 101.

²¹ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Sur la peinture du narthex de l'église du Monastère de Bucovăț (XVI^e siècle) : présence d'un peintre grec ignoré*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (RRHA)*, Série Beaux-Arts, XXVI(1989), p. 19; fig. 8, pl. II.

²² E. Turdeanu, *L'Activité littéraire en Moldavie à l'époque d'Etienne le Grand (1457–1504)*, in *Revue des études roumaines*, V–VI, Paris, 1960, p. 21–66.



Fig. 1. *Menolog*, perete nord, 1 septembrie.

(Fig. 1). Simpla lectură a acestui text îl arată incompatibil, de fapt, cu *Menologul* pictat. De ce? Pentru că în nici o scenă din calendarul de la Dobrovăț și în nici un *Menolog* monumental sau de icoană nu poate să apară pictat locul de unde „se trage” fiecare martir, unde s-a născut și nici în ce an a fost martirizat. Pentru ca acest lucru să fi fost posibil ar fi trebuit să fie menționate în inscripțiile fiecărei zile aceste informații, sau să apară pictați împărații în timpul cărora s-au produs persecuțiile respective, deci să se încerce o încadrare istorică a evenimentelor, lucru imposibil de realizat în multitudinea de imagini care alcătuiesc calendarul și așa dificil de repartizat pe o suprafață limitată.

Pe de altă parte, asociat imaginilor pictate, textul amintit, firesc pentru viețile sfinților povestite în Minee, devine pleonastic întrucât ne previne că ne aflăm în fața adunării sfinților de peste an din care vom afla unde *s-a născut* și cînd *a murit* fiecare. Or, în calendarele figurative, biografiile sfinților sînt reduse la o simplă efigie — portretul ideal al sfîntului —, sau la ilustrarea zilei lui de naștere socotită a fi însă cea a morții sale. Lipsit tehnic de posibilitățile explicațiilor detaliate specifice exprimării prin cuvînt, iconograful era obligat să impună privitorului o imagine cu o semnificație concentrată, emblema unei vieți spirituale desăvîrșite și a sacrificiului prin care mucenicii s-au născut, prin moarte, pentru a dobîndi viața veșnică în împărăția cerurilor.

Particularitatea acestei inscripții de la Dobrovăț își găsește explicația numai în sursa literară care a generat-o, textul ei fiind specific Mineelor pentru luna septembrie, iar un astfel de Minei se afla deja, probabil, în momentul pictării bisericii la mănăstirea lui Ștefan cel Mare. *Manuscrisul slav 543* din Biblioteca Academiei, București, provine de la Dobrovăț, este datat în prima jumătate a secolului al XVI-lea și poate fi considerat ca făcînd parte din seria Mineelor cu care biserica a fost înzestrată înaintea pictării ei. Tot de la Dobrovăț provin Mineele, aflate în fondul Bibliotecii amintite, pentru lunile octombrie (*ms. slav 546*, sec. XVI), noiembrie — scris de Dumitru grămătic la sfîrșitul secolului al XV-lea sau începutul celui următor (*ms. slav 544*), decembrie (*ms. slav 537*, sec. XVI), ianuarie — scris tot de Dumitru în 1504 (*ms. slav 538*), februarie (*ms. slav*

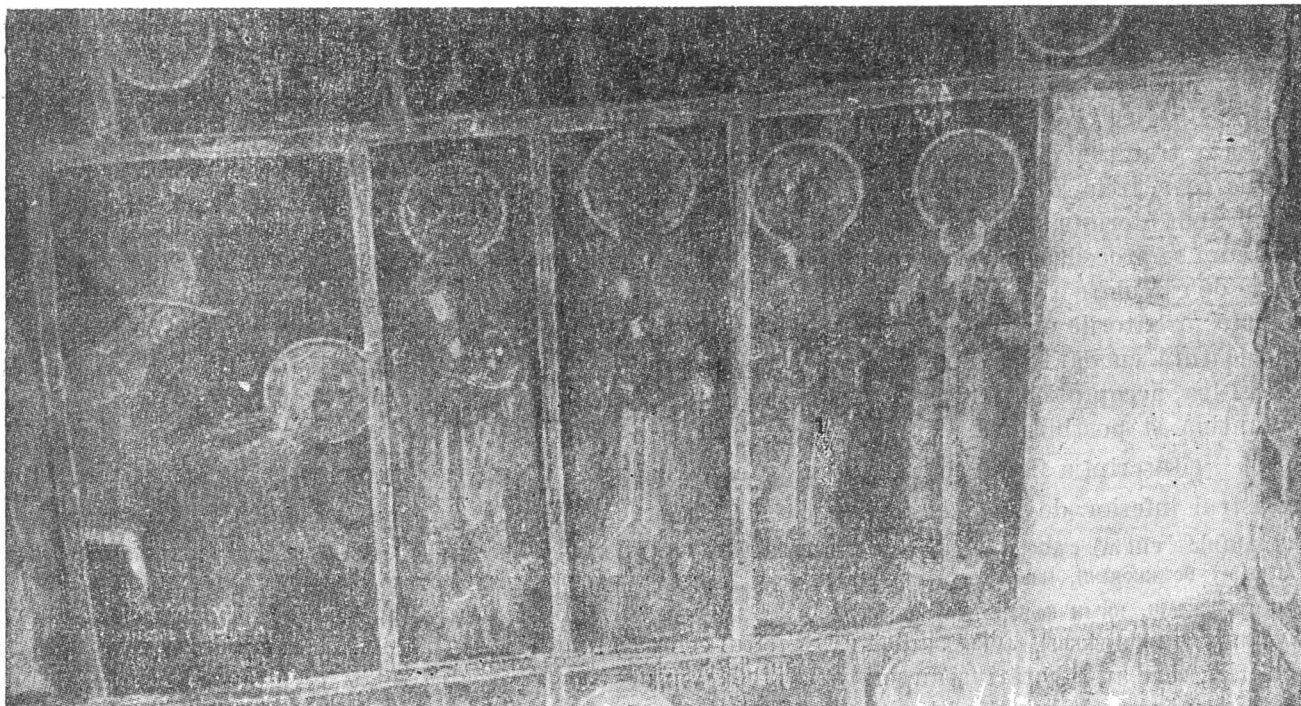


Fig. 2. *Menolog*, perete est, 27—30 februarie (sic), inscripție.

545, sec. XVI), martie — scris la Putna de Paisie monah în 1504 (*ms. slav 547*), mai (*ms. slav 548*, sf. sec. XV — încep. sec. XVI), iulie, scris probabil de Dumitru grămatic (*ms. slav 540*, sf. sec. XV — încep. sec. XVI) și august (*ms. slav. 539*, prima jumătate sec. XVI)²³. Emil Turdeanu nu pune la îndoială faptul că în perioada în care biserica se ridica rapid, grija redactării celor 12 Minee ale ei fusese deja repartizată între mai mulți caligrafi de la Putna și este convins, pe bună dreptate, de rolul pe care Putna trebuie să-l fi avut în dotarea noii mănăstiri cu manuscrise, „reeditând după 40 de ani gestul solidar de la Neamț” când călugărul Ioasaf, viitorul egumen al Putnei, membru al comunității Neamțului în timpul ridicării mănăstirii putnene, înainte de a părăsi Neamțul, împreună cu colaboratorii săi, a pregătit principalele manuscrise de care viitoarea comunitate avea nevoie²⁴. Mănăstirea Dobrovăț mai primea, de altfel, în 1525 și un *Triod* de la Siluan egumenul Putnei, copiat la cererea acestuia de Pafnutie protopsalt la Neamț (*ms. slav 535*, B.A.R.)²⁵.

Mineiul pentru luna septembrie de la Dobrovăț cuprinde două părți: fol. 1—187^v — slujbele sfinților pe luna respectivă și de la fol. 188 până la sfârșit — viețile. La fol. 188 se află, după menționarea Prolog, textul obișnuit acestui tip de Minei și care are exact același conținut cu cel pictat la începutul *Menologului* din gropniță. Identitatea lor și ineditul folosirii unui asemenea text în pictura murală sînt motive care ne îndreptățesc să considerăm Mineele mănăstirii ca surse literare care au stat la baza redactării *Menologului* de la Dobrovăț, fapt pe care vom încerca să-l dovedim în continuare.

Mijlocul anului a fost marcat și el printr-o inscripție la fel de lungă ca cea de la începutul lui, pe perețele de est înaintea zilei de întâi martie, dar care astăzi este complet ștearsă. Se zăresc numai vagi urme de litere pe suprafața rămasă albă, ca o pagină pregătită pentru a fi scrisă, cu liniatura clar marcată (Fig. 2). Este de remarcă că singurul Minei de la Dobrovăț, în afara celui pentru septembrie, în care reapare ideea unei „introduceri” la viețile sfinților din partea a doua a manuscrisului e tocmai cel pentru luna martie (*ms. slav. 547*, fol. 147): Прологъ. Сѣнь начатокъ м(с)ѣ(м) и прѣвѣи нарицаетъ сѣ бгѣоугод(н)нкѣ(м) Моисѣу(м) ш(т) сего бѣ оучимъ бывае(м) въскресымъ Бгѣ(м) съдѣлованны(м), adică „Prolog. Acesta este începutul lunilor și prima se numește a lui Moise cel plăcut lui Dumnezeu, căci de la acesta sîntem învățați în toate cele făcute de Dumnezeu”²⁶. De altfel

²³ Ibidem, p. 59; Idem, *L'Activité littéraire en Moldavie de 1504 à 1552*, in *Revue des études roumaines*, IX—X, Paris, 1965, p. 123; P. P. Panaitescu, *Catalogul manuscriselor slavo-române și slave din Biblioteca Academiei*, II (nepublicat), aflat la Biblioteca Academiei.

²⁴ E. Turdeanu, *L'Activité littéraire en Moldavie à l'époque...*, p. 43.

²⁵ Idem, *L'Activité littéraire en Moldavie de 1504 à 1552*, p. 127.

²⁶ Traducerea textului aparține tot prof. Ghe. Mihăilă.

și în Cartea lui Moise (*Ieșirea 12.1–2*) se spune că „Domnul a vorbit cu Moise și cu Aaron în țara Egiptului și a zis: «Luna aceasta să fie la voi începutul lunilor, ea să fie întâia lună dintre lunile anului»”. Aluzia la începutul anului cu luna martie este evidentă, procedeu al calendarelor păgine acceptat de Biserica creștină numai pentru stabilirea sărbătorii Paștelui. Începutul anului pascal se află, pe baza tradiției de creare a lumii, în timpul echinocțiului de primăvară deci în martie, când se spune că a treia zi după ordinul de creare vor crește plantele, pomii și florile ²⁷. Ar fi fost deci explicabilă dorința transpunerii textului corespunzător din Minei pe perete în dreptul lunii martie, așa cum se procedase și pentru luna septembrie, prilej de a se scoate în evidență existența a două sisteme de calculare a timpului la creștini și paralelismul dintre ele: ciclul pascal cu începere în martie, pentru sărbătorile mobile, și cel anual cu începere în septembrie, pentru sărbătorile fixe. Schimbarea în legătură cu data începutului anului în septembrie a fost introdusă de către Biserică în secolul al XI-lea, acceptată de statul bizantin și existentă astfel în toate exemplele corespunzătoare din arta bizantină și postbizantină ²⁸.

Inscripția finală se conturează și ea ca o pagină de manuscris printre sfinții în picioare din registrul inferior de la sud, ca o firească încheiere: † Конѣ(у).вѣ.м(с)цѣ, ѿкоже ꙗвѣдиши(м) стѣн(м) въселе(н)сѣ-тѣн(м) събо(р)стѣн събо(р)нѣн ꙗвѣн, и(ж) и стѣн(о)виша и ꙗви-саша стѣи ꙗвѣ(т)и въѣмъ мѣче(м) ꙗвѣн ꙗвѣн, и(ж) по(с)тѣн-чѣство(м), дрѣзи ꙗвѣн ꙗвѣн въ во-дѣ, а и(ж)и распѣти, дрѣзи грѣбѣ(н) ꙗвѣн стѣн(м)и, и(ж)и кѣм-ѣнѣ(м) и въсѣмъ разѣн-чѣн(м) мѣмъ мѣ(ч)и(м) и ѿ(т) хѣ вънѣнъ въѣн-ѣ емѣже ꙗвѣн въ въѣн, ꙗвѣн. adică: „Sfârșitul celor 12 luni, precum prin sfințele dinainte sobornicești biserici, care au și hotărât și au scris spre sfântă amintire, unii cu sabia tăiați, alții prin postire, alții înecați în apă, iar alții răstigniți, alții sfirtecați pe roată, alții cu pietre și toate celelalte chinuri chinuiți și de Hristos încoronați fiind, că a lui e slava în veci, amin”²⁹ (Fig. 3). Acest *memento* lăsat de „sfințele sobornicești biserici” definește exact *Menologul* care nu mai poate fi înțeles ca o simplă înșiruire a sfinților de peste an. Se face explicită, prin cuvinte, și răsplata pe care martirii o primesc pentru exemplarul curaj și răbdarea de care au dat dovadă în timpul chinurilor suferite. Ei sînt, pentru aceasta, „încoronați” de Hristos care-i primește astfel în împărăția sa, și sînt o pildă vie pentru toți cei care intră în biserică. Nici unul din Mineele pentru luna august pe care le-am consultat nu are la sfârșit o asemenea încheiere. Alta a fost sursa literară a textului inscripției și ea ar putea fi recunoscută în „Cuvîntul lui Ioan Gură de Aur de la începutul indictionului” care conține, dezvoltat, aceleași idei. (*B.A.R. ms. slav 301*, fol. 1^{rv}).

Începutul celorlalte luni nu mai este marcat printr-un semn distinct, zugravul limitîndu-se la enunțarea numelui lunilor respective printr-o inscripție introdusă în cîmpul reprezentărilor fiecărei zi de întii.

Menologul de la Dobrovăț corespunde tipului „cu încadrare” în care zilele sînt încasetate în chenare ce le delimitează unele de altele conform soluției *Vaticanus gr. 1613* și care va deveni caracteristică calendarelor din pictura postbizantină din Țara Românească și Moldova ³⁰. La fel poate fi socotită preferința pentru figurarea scenelor de martiriu sau a execuțiilor mucenicilor, deci a comemorării morții lor ca *dies natalis*. Astfel de reprezentări alternează cu portrete de sfinți surprinși nu numai într-o acțiune săvîrșită în viață ci și într-o stare de beatitudine postumă rezultată din permanenta contemplare a lui Dumnezeu, stare la care martirul poate ajunge chiar în timpul vieții sale pămîtene, în special în momentul dinaintea morții lui violente, sau în atitudine de orant inspirată de tipul obișnuit portretelor funerare antice ³¹. Figurile în picioare se decupează pe un fond neutru bicolor albastru-verde, iar compozițiile cu scenele morților prin tortură, decapitări sau miracole au ca fundal fie fondul bicolor, fie elemente de peisaj sau arhitecturi menite să fixeze acțiunea cu caracter pămîntean într-un spațiu bine delimitat, totul fiind însă de o simplitate pe care nu o vom mai regăsi decît la Bucovăț. Cîteva zile au fost omise: 8, 14 septembrie; 18, 25, 29, 31 decembrie; 6, 7, 11, 17, 20, 29 ianuarie; 2, 17 februarie; 25, 26 martie; 25 aprilie; 4, 7, 8, 21 mai; 24 iunie; 6, 15 august, procedeu întîlnit și în alte calendare murale ³².

²⁷ P. Mijović, *op. cit.*, p. 95–107.

²⁸ *Ibidem*, p. 104.

²⁹ I. D. Ștefănescu, *L'Art byzantin...*, p. 107, dă o traducere aproximativă a inscripțiilor de la începutul și sfîrșitul *Menologului*.

³⁰ P. Mijović, *Les Ménologes en Roumanie et en Serbie*

médiévale, în *Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 6–12 septembre 1971*, București, 1975, p. 582.

³¹ A. Grabar, *op. cit.*, p. 42, 48.

³² P. Mijović, *Менолог*, p. 8–30.

Nu vom stărui asupra tuturor sfinților din *Menolog* întrucât ei pot fi urmăriți în schemele iconografice (Pl. I—IV). Ne vom opri numai asupra câtorva dintre reprezentările care individualizează *Menologul* de la Dobrovăț. Astfel, ziua de 1 septembrie ilustrată de obicei prin figura sfințului

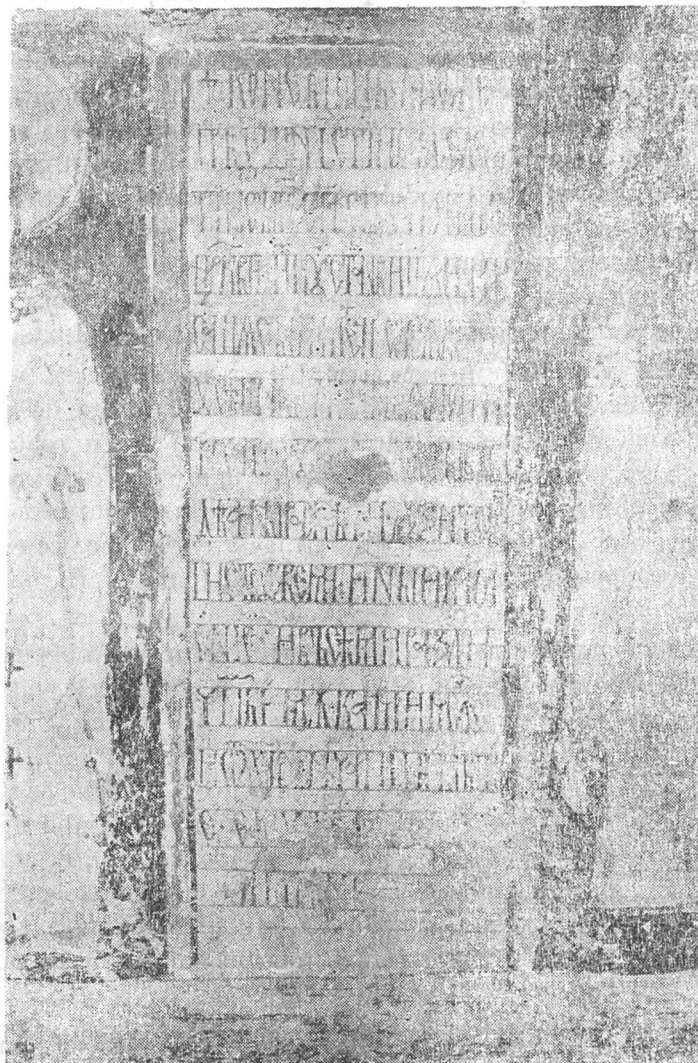


Fig. 3. *Menolog*, perete sud, inscripția de la sfârșit.

Simeon Stilpnicul singur (Cozia), sau însoțit de Isus Navi și mucenițele din Heracleea decapitate sau în picioare (Nagoričino, Gračanica)³³, cărora li se adaugă, la Dečani, cei trei frați — Evod, Calist și Ermoghen³⁴ —, la Dobrovăț a fost prezentată printr-o aglomerare de personaje în picioare, înghesuie în jurul stilpului, respectându-se astfel textul Mineiului prin zugrăvirea tuturor sfinților pomeniți în această primă zi a anului: Simeon Stilpnicul, Marta (figura din prim plan întoarsă spre Simeon cu mâinile întinse în gest de rugă), Isus Navi, mucenițele din Heracleea și diaconul Amon, cei trei frați amintiți mai sus. În plus, în colțul stâng superior al compoziției apare icoana Maicii Domnului cu pruncul (*Hodighitria*), reprezentare fără precedent ce va fi preluată mai târziu numai la Voroneț (1547), aluzie la minunea care s-a făcut la mănăstirea Miasion, prin ieșirea intactă din apă, după multă vreme, a icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului, sărbătoare amintită prima în Mineiul de la Dobrovăț (... *пamаtа cтѣла иконы прѣcтѣлѣ (о)трцѣ...*) (*ms. slav 543*, fol. 188^v), spre deosebire de alte Minee în care-și găsește locul după înșiruirea tuturor celorlalți sfinți comemorați la 1 septembrie (Fig. 1). Tot în legătură cu această minune explică Manoilović-Radoičić prezența Fecioarei

³³ *Ibidem*, p. 259, pl. 9 (Nagoričino); p. 285, pl. 17 (Gračanica).

³⁴ P. Mijović îi menționează numai pe Simeon, Isus Navi

și mucenițele din Heracleea (*op. cit.*, p. 316), dar în fotografia reproducută la fig. 168 se văd și cei trei frați, ușor aplecați, în partea dreaptă a stilpului.

bust alături de Simeon Stilpnicul și Îsus Navi în *Menologul* de la Markov Manastir ³⁵, în timp ce P. Mijović consideră că o astfel de sărbătoare locală nu a putut fi inclusă în sinaxarele pictate și că Fecioara a fost adusă la începutul ciclului anual ca simbol al bisericii pe pământ și ca urmare a transferului sărbătorii Nașterii ei din 8 septembrie în prima zi a anului, schimbare provocată de comemorarea locurilor sfinte din Probatika unde avea loc sărbătoarea *Dedicatio in Probatika ecclesiae Deiparae* la 1 septembrie ³⁶. Întrucît la Markov Manastir ziua de 8 sept. este marcată prin bustul Fecioarei, nu ni se pare justificată amintirea nașterii ei și în prima zi a lunii prin pictarea din nou a Mariei bust ³⁷, și credem, împreună cu Manoilović-Radoičić, că la baza acestei opțiuni a stat tot dorința de comemorare a Soborului Maicii Domnului de la mănăstirea Miasion, cu atît mai mult cu cît la Dobrovăț pictarea unei icoane propriuzise face neîndoielnică interpretarea pe care am propus-o.

Filip (11 oct.), figurat la Nagoričino, Dečani și Cozia ca apostol ³⁸, apare ca „unul dintre cei șapte diaconi”, în veșminte corespunzătoare, cu chivotul și cădelnița în mîini, așa cum este pomenit în Mineiul lunii octombrie de la Dobrovăț (*ms. slav 546*, fol. 80^v—92^v), numai în *Menologul* mural de aici. Excepțională este și reprezentarea zilei de 26 octombrie în două episoade unite printr-o inscripție comună: *КС ДИМИТРИЕ БѢ СТО ДИМИТРИЕ ПОМОЗН М[8] И ВРЪЖЕСЯ ПО СЯТНА УСТРА ЖЕЛѢЗА*. În prima scenă Dimitrie în picioare, prezentat ca mucenic, este împuns cu sulita de către un soldat. În cea de a doua, sfîntul în uniformă de războinic zdrobește diavolul pe o roată de fier cu vîrfuri ascuțite. Procedul pictării mai multor episoade din viața unui sfînt este proprie ilustrării Vieților în manuscrise. Faptul că sfîntului Dimitrie i s-a acordat un spațiu dublu, într-un *Menolog* mural din care au fost eliminate cîteva zile din lipsă de spațiu, atrage atenția. Ceea ce este mai surprinzător se dovedește a fi însă alegerea episodului cu diavolul, inexistent în ciclurile mai dezvoltate ale vieții sale ³⁹ și cu atît mai mult printre reprezentările menologice.

Cosma și Damian sînt zugrăviți la data de 1 noiembrie în mod obișnuit, deci nu alegerea lor este o excepție, ci formula iconografică aleasă. Nu portretele ideale ale celor doi doctori fără de arginți au fost preferate, ci unul dintre cele mai rare episoade din viața lor — miracolul cu cămila — povestit însă în Mineiul lunii noiembrie de la Dobrovăț (*ms. slav 544*, fol. 168^v). El mai apare ilustrat numai în *Menologul* din *Sinait. 500* (fol. 5^r) ⁴⁰. Pentru 2 noiembrie opțiunea nu se abate de la tipic. Achindin și cei ce au murit împreună cu el sînt prezenți într-un număr variabil decapitați și aruncați în apă (*Vatic. gr. 1613*), în picioare (*Vatic. gr. 1156* și *Leningr. gr 373*), decapitați (Dečani), busturi (Markov Manastir) ⁴¹ sau în cuptor încins (Cozia). La Dobrovăț sînt mai numeroși, opt într-un vas cu ulei încins pe foc, inedită fiind prezența printre ei a unei împărătese (mama împăratului Savorie al Persiei) a cărei amintire se face în Mineiul pentru luna noiembrie de la Dobrovăț (*ms. slav 544*, fol. 170).

Dacă pentru 9 decembrie nu există excepție în privința comemorării sărbătorii zămislirii Fecioarei, *Menologul* de la Dobrovăț se singularizează din nou prin alegerea formulei iconografice. Întîlnirii la Poarta de Aur (*Vatic. gr. 1613*, *Oxon. Bodleian. f. 1*, Dečani, Cozia ⁴²) îi este substituită o imagine cu valoare teofanică — Ioachim și Ana vestiți de un inger care apare în fața lor într-o poziție asemănătoare cu cea a arhanghelului Gavriil în *Buna Vestire* (Fig. 4)

Ilustrarea miraculoasei evadări a lui Petru din închisoare (*СѢ ИСПАДНѢ ПЕТРА*; 16 ian). rămîne fără precedent ca soluție iconografică. Nu a fost aleasă nici secvența din închisoare (*Vatic. gr. 1156*, *Sinait. 512*, *Venat. Marc. 585*, *Paris. gr 1561*, Nagoričino ⁴³), nici rugăciunea sfîntului (*Vatic. gr. 1613*, *Baltim. Walters. 521* ⁴⁴) sau venerarea lanțului (Snagov). Petru a fost surprins în afara zidurilor închisorii, cu lanțul încă la picioare, însoțit de ingerul care îi dezleagă mîinile, deci într-un

³⁵ L. Manoilović-Radoičić, *Илустрације календара у Марковом манастиру*, în *Зборник за ликовне уметности*, (IX) 1973, p. 62—63.

³⁶ P. Mijović, *op. cit.*, p. 109—111, 344.

³⁷ În *Tbilisi A. 648*, Nașterea Maicii Domnului s-a pictat imediat după Simeon Stilpnicul, fără să se mai repete la 8 sept., iar în *Vatic. gr. 1156*, Fecioara în bust a fost pictată la începutul Evangheliei (fol. 1^r), și Nașterea Maicii Domnului — la 8 sept. (fol. 246^v), fără legătură cu 1 sept. (fol. 242^r) (P. Mijović, *op. cit.*, p. 193, 194).

³⁸ *Ibidem*, p. 263, fig. 29 (Nagoričino); p. 322, pl. 42 (Dečani).

³⁹ Ch. Waller, *St. Demetrius: The Myrobolytos of Thes-*

salonika, în *Studies in Byzantine Iconography*, London, 1977, p. 157—178.

⁴⁰ P. Mijović, *op. cit.*, p. 203, n. 171. La fel de rar apare și în ciclurile cu viața sfinților (Marie-Louise David-Danel, *Iconographie des Saints medecins Côme et Damien*, Lille, 1958, p. 24—26). Este vorba de momentul în care, în timp ce îi vindecau piciorul, cămila precizează, cu voce omenească, cum vor trebui înmormîntați cei doi.

⁴¹ P. Mijović, *op. cit.*, p. 324, 347.

⁴² *Ibidem*, p. 328, pl. 49; p. 354, p. 61.

⁴³ *Ibidem*, n. 146, p. 195; n. 155, p. 199; n. 158, p. 200; n. 180, p. 204; p. 272.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 272; n. 138, p. 189.

moment în care apostolul își dă bine seama de ce i s-a întâmplat (*Ap. 12. 9—11*). Mucenița Xenia (24 ian), figurată de obicei singură sau alături de martiriul altor mucenici (Nagoričino, Treskavac, Dečani ⁴⁵), la Dobrovăț apare însoțită de cele două slujnice cu care fugise de acasă și împreună cu care a ctitorit biserica Sf. Ștefan din Alexandria, așa cum se povestește în Mineiul de la Dobrovăț (*ms. slav 538*, fol. 234).

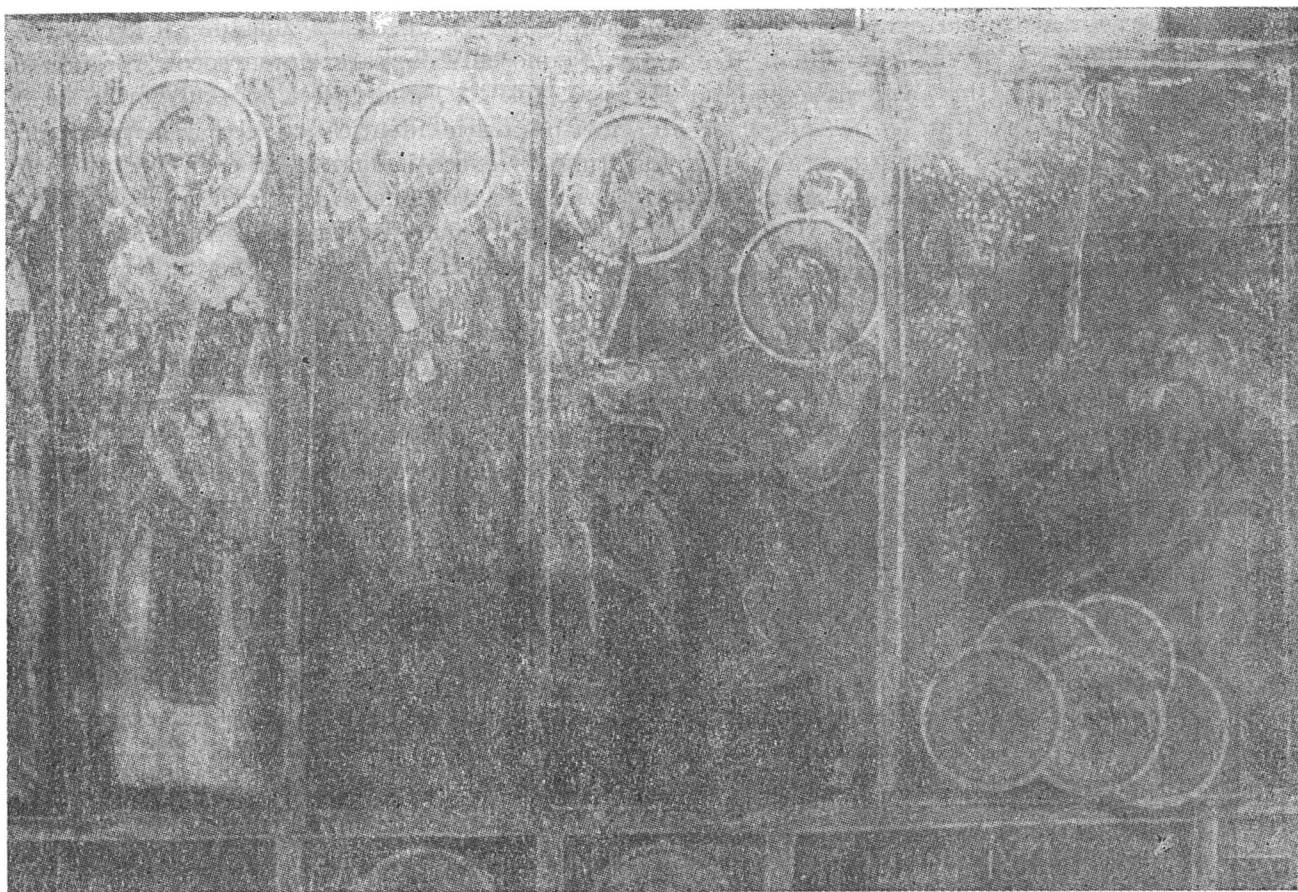


Fig. 4. *Menolog*, perete est, 7—10 decembrie.

O dovadă în plus a modului în care textele Mineelor au fost folosite în elaborarea *Menologului* este rezolvarea lunii februarie. Reprezentări singulare rămân ilustrarea zilei de 3 prin decapitarea mucenicilor palestinieni care au murit alături de Adrian — *Г АНДРІА(Н) И(Ж) СЪНН(М)* ⁴⁶, martiriul lui Teodul agățat pe cruce (16 febr.) — *СІ ОУАД(А)* ⁴⁷, compoziția care marchează ziua de 22 — *КК АНДРОНИ(К) ІОНІА* — cu apostolii Andronic și Iunia intrind între două stinzi sub semnul binecuvântării unui episcop, aluzie la aflarea moaștelor mucenicilor din Eughenia și identificarea lor, poveste relatată amănunțit în Mineiul lunii februarie (*ms. slav 545* fol. 150^v—154^v) ⁴⁸.

Alegerea sfinților pentru ilustrarea lunii martie s-a făcut tot cu ajutorul Mineiului mănăstirii ceea ce a dus la soluții pe care nu le mai întâlnim în alte *Menologuri* anterioare. De exemplu: Nichita făcătorul de minuni în 2 martie, fără corespondent, mucenicul Savin legat de un stîlp și sfîșiat (13 martie) ⁴⁹, sfîntul Papa legat de un pom (16 martie) ⁵⁰, monahul Gherasim prezent în *Menologul*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 273, p. 307, 332—333.

⁴⁶ Fără excepție în menologurile pe care le cunoaștem ziua de 3 febr. a fost ilustrată prin portretul dreptului Simeon (*Vatic. gr. 1613, Oxon Bodleian gr. th. f. 1*, Nagoričino, Dečani, Cozia — P. Mijović, *op. cit.*, p. 273, 333, 356; v. și p. 50). Adrian și Evul ocupă un loc important, în schimb, în Mineiul lunii februarie de la Dobrovăț (*B.A.R., ms. slav 545*, fol. 19^v—20).

⁴⁷ De obicei — Pamfil și Valentin (*Mosquen. gr. 183, Vatic. gr. 1613*, Nagoričino, Cozia, P. Mijović, *op. cit.*, p.

275, 356).

⁴⁸ În menologurile murale ilustrarea zilei de 22 febr. s-a păstrat, anterior Dobrovățului, numai la Cozia, unde, sub titlul: *КК ВОСКРЕСЕНІА МУЧЕНИКЪ СТЫ(Х) М(Ч)НИКЪ ИЖЕ БѢ ЕВГЕНІА(К)* este pictată o compoziție obișnuită cu moaștele sfinților aflate într-o raclă, adorate de doi episcopi.

⁴⁹ La Gračanica, 12 martie, aruncat în apă (*Ibidem*, p. 295).

⁵⁰ La Nagoričino, 4 februarie, decapitat (*Ibidem*, p. 274).

mural, ca și în Mineiul lunii martie, în ziua de 20 (B.A.R. ms. slav 547, fol. 190–191) cu o explicație scrisă pentru leul aflat la picioarele lui : *сек(ρ) емс же поакога*⁵¹, Sfintul Vasile (22 martie) pictat în fața unui împărat în vreme ce un soldat îi scoate fișii de piele de pe trup, episod localizat și fixat în timp deoarece întâmplarea se petrece în prezența împăratului Iulian, care furios de faptul că a fost înfruntat de sfânt îl condamnă la moarte (B.A.R. ms. slav 547, fol. 193^v–194)⁵². Împăratul persecutor, dar în calitate chiar de călău tăind-i capul lui Eugraf și celor care au murit o dată cu el, a mai fost pictat în persoana lui Maximian, în compoziția ce ilustrează ziua de 10 decembrie (Fig. 4), reprezentare fără corespondent în *Menologurile* cunoscute dar care, putem socoti, își găsește „modelul” într-una din ilustrațiile Cronicii lui Manasse, fol. 82^v, unde, deși nu este vorba de o scenă de martiriu, împăratul Marc-Aureliu se află într-o poziție identică cu cea a împăratului executor de la Dobrovăț⁵³. Ideea participării împăratului la execuția martirilor este constantă în Cronica amintită (Dioclețian cu sabia scoasă din teacă, stînd pe tron participă efectiv la decapitarea celor doi mucenici din fața lui, fol. 85, Constant II asistă la martirizarea sfintului Maxim, fol. 123^v, împăratul Filipic, într-o postură agresivă, urmărește uciderea pruncului Tiberiu, fol. 131) și prezentă frecvent și în pictura pronaosului bisericii mănăstirii Dobrovăț, ceea ce confirmă ipoteza conform căreia „teologul care a conceput ordonanța din nartexul moldovenesc a cunoscut acest exemplar ilustrat”⁵⁴. De inspirație livrescă este și compoziția aleasă pentru a ilustra ziua de 29 martie – Ioan și Varihisie monahi care în timpul împăratului Savorie, în Persia, au suferit multe chinuri printre care și supliciul turnării smoalei fierbinți și a plumbului topit pe gît (B.A.R. ms. slav 547, fol. 208^v–209^v), episod socotit de iconograful de la Dobrovăț cel mai sugestiv pentru a marca ziua respectivă. Cei doi frați sînt celebrați la 29 martie în Biserica constantinopolitană și au mai fost pictați împreună în această zi, se pare, numai în *Mosquen. gr. 183*, fol. 247^v⁵⁵. La Tîrnovo (30 martie)⁵⁶ și la Dečani (29 martie)⁵⁷ Varihisie apare singur.

Mineiul pentru luna aprilie de la Dobrovăț s-a pierdut. Toate celelalte Minee pe care le-am consultat atît din Moldova cît și din Țara Românească⁵⁸, ca și exemplele din reprezentările menologice din miniaturi, icoane⁵⁹ și pictură murală fixează pentru 1 aprilie sărbătoarea Mariei Egipteanca. Ea apare fie pictată singură în picioare, fie împărtășită de părintele Zosima, episod însoțit numai la Peć de bustul egumenului Macarie, element considerat lipsit de importanță de către P. Mijović⁶⁰. Pentru Dobrovăț însă, alegerea tocmai a figurii egumenului Macarie pentru ilustrarea zilei de 1 aprilie : *апр(л) ~ макарий нр̄с(м)* și încălcarea astfel a tradiției înrădăcinată în iconografia zilei respective capătă semnificații speciale. Aceasta mai ales dacă ținem seama de faptul că Rareș i-a încredințat elaborarea programului iconografic al mănăstirii acestui „teolog de mare anvergură, versat și în probleme de iconografie și dotat cu un creier inventiv”⁶¹, care nu era altul decît fostul egumen al Neamțului – Macarie. Egumenul Macarie l-a ales pe egumenul cu același nume, patronul său spiritual, comemorat la 1 aprilie, pentru ilustrarea zilei respective. Portretul sfintului, tocmai pentru că nu a mai fost zugrăvit pînă acum nicăieri (la Peć ideea apare peste trei decenii și imaginea însoțește reprezentarea tradițională a Mariei Egipteanca) capătă valoare de „semnătură” care confirmă, foarte discret de altfel, rolul de iconograf al cronicarului Macarie. La Rîșca, în 1592, va apărea chiar el portretizat după Ioan Scărarul la capătul de jos al scării sinaitului⁶². Compoziția de la Dobrovăț poate fi socotită un *unicum* în iconografia menologică. Sfîntul a fost zugrăvit în veșminte monahale, închis într-un tun. Macarie egumenul Pelechitului a fost în închisoare pe vremea împăratului Leon. După moartea acestuia a fost eliberat și exilat într-o insulă unde a făcut mi-

⁵¹ La Gračanica, 4 martie, bust și la Treskavac, 20 martie, în picioare, fără leu (*Ibidem*, p. 295, 311).

⁵² La Treskavac, decapitat și la Dečani, în picioare (*Ibidem*, p. 311, 334).

⁵³ B. Filev, *Les miniatures de la Chronique de Manassés à la bibliothèque du Vatican* (Ced. Val. Slav. II), Sofia, 1927, pl. XV, fig. 26, p. 47; pl. XVII, fig. 29, p. 49–50; pl. XXIV, fig. 44, p. 58–59; pl. XXV, fig. 46, p. 59–60.

⁵⁴ Constanța Cesteu, *Nartexul Dobrovățului „Dăsar arheologie”*, în *Revista Monumentelor Istorice*, LX(1991), 1, p. 19, n. 89.

⁵⁵ P. Mijović, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁶ Lilliana Mavrodinova, *op. cit.*, p. 17–18, fig. 33.

⁵⁷ P. Mijović, *loc. cit.*

⁵⁸ Minei pentru lunile martie-august, (sec. XVII), B.A.R., ms. slav. 441, fol. 91; Minei pentru luna aprilie, 1554, B.A.R.

ms. slav. 447, fol. 1–5^v; Ceaslov, sec. XIV, B.A.R. ms. slav. 515, fol. 127^v–130; „aprilie—luna preacuvioasei maicii noastre Maria Egipteanca”, (Macarie nu este amintit deși pentru alte zile sînt pomeniți cîte doi sau mai mulți sfinți); Ceaslov, a doua jumătate a sec. XVI, B.A.R., ms. slav. 442, fol. 107.

⁵⁹ G. și M. Soțiriu, *Îcones du Mont Sinai*, vol. I, Athènes, 1956, pl. 133, pl. 136.

⁶⁰ P. Mijović, *op. cit.*, p. 371.

⁶¹ Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc : cronicarul Macarie*, în *SCIA*, Seria Artă Plastică, Tom 32, 1985, p. 14 (p. 14–17).

⁶² Idem, *Dalarea ansamblului de pictură de la Rîșca*, în *SCIA*, X(1963), 2, p. 433–437; Idem, *Un peintre grec en Moldavie au XVI^e siècle : Stamataelos Kotronas*, în *RRHA*, Série Beaux-Arts, VII(1970), p. 13–26.

The image shows a dark, textured book cover, likely made of cloth or leather. On the left side, there is a faint, circular embossed design that appears to be a stylized floral or geometric motif. The cover has a vertical crease or fold line running down the center, and the overall texture is grainy and aged.

Mucenical Zoil (13 aprilie) ținut pe cruce și săgetat, pomenit într-un Minei din secolul al XVII-lea la 13 aprilie (*B.A.R. ms. slav 441*, fol. 135^v — зона ѿ римаини хъ надѣѣхъ повѣшѣнъ и състрѣленъ конча сѧ), nu a mai fost ales pentru ilustrarea acestei zile în nici un *Menolog* cunoscut. Inedită este și ilustrarea zilei de 28 aprilie cu un episod din viața apostolilor Iason și Sosipatru (*B.A.R. ms. slav 441*, fol. 194–195^v), portretizați la Nagoričino și Gračanica⁶⁵. Cei doi apostoli merg binecuvîntînd spre un cazan în care se află nu împărat și o împărăteasă — aluzie la acțiunea de convertire săvîrșită de apostoli. Printre cei creștinați de ei se numără fiica împăratului care i-a chinuit pe cei doi și cel de al doilea împărat care, după ce i-a torturat prin fierbere, văzîndu-i nevătămați, s-a creștinat și a fost botezat de Iason cu numele de Sevastian (Fig. 5).

Și luna iunie prezintă trăsături particulare prin alegerea mai puțin obișnuită a sfinților pentru ilustrarea zilelor de 2 — cei 38 de martiri în cuptor încins (*B.A.R. ms. slav 441*, fol. 308) în locul tradiționalei imagini a patriarhului Constantinopolului Nichifor, de la Tîrnovo, Nagoričino, Gračanica,

ms.slav. 441, fol. 296; Mineiul lunii mai, a doua jumătate a secolului al XVI-lea, *B.A.R. ms.slav.* 458, fol. 200v.

⁶⁷ P. Mijević, *op. cit.*, p. 301, 338.

22240

BIBLIOTHEQUE
MUSEUM
DE L'ISTOIRE
NATURAL
20.348

Treskavac, Dečani, Cozia ⁶⁸ — , 4 iunie — surorile lui Lazăr, Marta și Maria în picioare cu vasele de ulei în mâini și nu consacratul portret al patriarhului Mitrofan ⁶⁹ — , 8 iunie — cuvioasa Melania în locul obișnuitei imagini cu Teodor Stratilat ⁷⁰ — și prin elaborarea unor compoziții cu valoare de unicat care marchează zilele de 14 și 15 iunie cu episoade din viețile proorocilor Elisei și Amos. Într-un peisaj cu dealuri lipsite de verdeață, pe malul unei ape mari, proorocul Elisei se află în dialog cu un grup de evrei cu bărbi lungi și capetele acoperite, ce par a avea mâinile pline cu pietre asemenea celor care se văd aruncate și în apă. Faptul că Elisei are în mîna stîngă un rotulus desfăcut pe care a fost scris un text, astăzi șters, ne-a făcut să presupunem că este vorba de ilustrarea unei profeții, și anume a celei făcute în timpul războiului lui Ioram cu moabiții, cînd le-a prezis israeliților, aflați în pustiul Edonului, victoria : „Așa zice Domnul : săpați în valea acestui rîu groapă lingă groapă . . . și valea aceasta se va umple de apă . . . Dar acest lucru nu-i de-ajuns în ochii Domnului ! Ci și pe Moabiți îi va da în mîinile voastre ! Și veți cuprinde toate cetățile . . . și veți astupa toate izvoarele de apă și toate cîmpiile roditoare le veți nimici cu pietre. ” (*Regi II. 3. 16—19*). Nicăieri nu am întîlnit această reprezentare. Episodul nu este cuprins nici în cărțile de pictură. Prezentarea lui Elisei în plinătatea puterii sale harismatice, după ce „mîna Domnului a fost peste el” (*Regi II. 3.15*) nu putea fi, presupunem, decît rezultatul gîndirii înțeleptului Macarie. Proorocul Amos apare și el într-o postură inedită și tot ca purtător direct al cuvîntului lui Dumnezeu. El se află în picioare cu rotulus-ul desfășurat în mîini în fața preotului mincinos Amasia care-l lovește cu o măciucă în cap, încercînd astfel să-l oprească să mai proorocească despre „pedepsirea lui Israil” (*Amos 7*) ⁷¹.

În Mineiul pentru luna iulie de la Dobrovăț, în ziua de 13 iulie nu este pomenit Serapion și nici Soborul arhanghelului Gavriil, cei prin care s-au ilustrat ziua respectivă la Nagoričino, Dečani (Serapion) ⁷² și Cozia (Soborul), primul sfînt comemorat fiind Ștefan Savaitul (*B.A.R. ms. slav 540*, fol. 154^v), cel al cărui portret a fost pictat și în *Menolog*. O excepție este și figura împărătesei în haine monahale — Xenia — a cărei frumoasă viață, amănunțit povestită se află în Mineiul lunii august de la Dobrovăț (*B.A.R. ms. slav 539*, fol. 168^v — 171) (13 aug.). Inscripția o numește *Свѣта црпѣ*, iar pictorul a zugrăvit-o cu coroană, semn al rangului ei împărătesc, numai numele amintind de călugărirea împărătesei Irina, etitoră a bisericii Pantocratorului din Constantinopol, care prin „îngereș chip s-a numit Xenia monahia”.

Toate aceste „abateri” conferă *Menologului* de la Dobrovăț o specificitate aparte și-i dezvoltă sursele literare locale. Că zugravul a fost un localnic s-a spus deja ⁷³, un localnic înzestrat cu o sensibilitate deosebită care a transmis ansamblului mural o auriu cu totul specială. Dar el nu a fost singur, aportul esențial în cristalizarea programului iconografic revenindu-i lui Macarie. Ni se pare remarcabil modul în care un subiect monoton, socotit stereotip în general, a putut deveni, sub modelajul gîndirii învățatului egumen de la Neamț, mai bogat în semnificații, întrucît orice nouă adusă în iconografia *Menologului* nu a fost întîmplătoare. Numeroșii împărați din calendar, fie martirizați pentru credință, fie trecuți la viața monahală, alături de Ioasaf din registrul inferior ⁷⁴, se recomandă singuri ca modele de comportament ale unui bun domnitor creștin. Sint semnele unui dialog abia început, dens și „tăcut”, între misticul Macarie și voievodul Petru Rareș.

Totodată, prin remodelarea iconografiei unora dintre reprezentările din calendar a fost, în mod evident, exaltat caracterul lor teofanic. După cum a demonstrat A. Grabar, în timp ce pentru Hristos s-a marcat în egală măsură momentul în care devine om fără a înceta de a fi Dumnezeu, și acela în care încetează de a fi om și revine în cer, în ciuda importanței extreme a Paștelui *dies natalis* fiind socotită apariția lui Isus pe pămînt și nu moartea lui, martirul poartă în el suflul divin numai la sfîrșitul vieții, puțin înaintea morții care este o „renaștere” proclamată de Biserică ca

⁶⁸ *Ibidem*, p. 256, 280, 301, 313, 339, 359.

⁶⁹ *Tbilisi A 648, Oxon. Bodleian. f. 1*, Nagoričino, Gračanica, Treskavac, Dečani, Cozia (P. Mijović, *op. cit.*, p. 280, 301, 313, 339, 359).

⁷⁰ *Oxon. Bodleian. f. 1*, Nagoričino, Gračanica, Dečani Cozia (*Ibidem*, p. 280, 301, 339, 359).

⁷¹ A se vedea și *Viețile sfinților din luna Iunie*, Mănăstirea Neamț, 1813, p. 125^v, 142—143^v.

⁷² P. Mijović, *op. cit.*, p. 283, 340.

⁷³ Sorin Ulea, în *Istoria artelor plastice*, p. 362.

⁷⁴ Peste două decenii Macarie va dispune ilustrarea romanului *Varlaam și Ioasaf* în spațiul de la parterul turnului de intrare al mănăstirii Neamț, impunîndu-l, astfel, atenției celor care intrau în mănăstire, și în special tînărului domn Ștefan pentru care trebuia să fie o pildă (Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate* . . . , p. 17—19, 20).

o natalis ⁷⁵, și în momentul împlinirii unor miracole. Exact acest fenomen s-a încercat a se face cunoscut și evident prin intervențiile operate în *Menolog*, în acele scene fără corespondent pe care numai un cunoscător ca Macarie le putea impune ca teme-simbol. Așa se poate explica prezența îngerului vestitor, asemenea arhanghelului Gavriil din *Buna Vestire*, în *Anunțarea lui Ioachim și a Anei*, Gavriil arătându-se lui Zaharia, apariția îngerului în calea ucenicului lui Ioan Gură de Aur, reamintirea intervenției Divinului realizată direct prin vorbele spuse de Dumnezeu lui Elisei și Amos („Și de la turmă m-a luat Domnul și mi-a zis: . . .”, se justifică acesta preotului Amasia — *Amos 7.15*), sau prin eliberarea lui Petru din închisoare cu ajutorul îngerului, dar prin surprinderea momentului de după eliberare, în care Petru, aflându-se în afara zidurilor închisorii, este conștient de ceea ce i s-a întâmplat și „după ce își vine în fire”, spune: „Acum văd cu adevărat că Domnul a trimis pe îngerul său și m-a scăpat . . .” (*Ap. 12. 10—11*), ilustrarea unor episoade din viața martirilor ca rezultate ale intervenției divine — miracolul cu cămila, acțiunea de creștinare a apostolilor Iason și Sositratu rămași neatinși în urma chinurilor la care au fost supuși, dublarea spațiului acordat zilei de 26 octombrie pentru a putea cuprinde pe lângă martiriul sfântului Dimitrie și o minune săvârșită *post mortem*, căci numai așa se poate explica episodul cu diavolul, ca o aluzie la miraculoasa confruntare dintre Dimitrie, după moartea acestuia, și diavol pentru salvarea Salonicului ⁷⁶, inscripția ce comentează scena având un rol apotropaic — „Doamne, ajută-l pe sfântul Dimitrie să-l zdrobească pe diavol! . . .”, deci să supună răul binelui. Nu întâmplător apare această inscripție alături de Dimitrie în calitate de războinic, căci iconografia apotropaică se leagă strâns de motivul cavalerului triumfător ⁷⁷ și chiar dacă la Dobrovăț Dimitrie nu apare călare, prin rugăciunea invocată, prin vizualizarea răului învins, prin ținuta militară a sfântului, el poate fi investit cu rol de protector. Inscripția, scrisă peste amândouă scenele, asociază miracolului postum glorificarea loviturii de lance care a făcut să curgă singele devenit relievă, ca în rugăciunile dedicate sfântului sau ca pe relievre, al căror rol era protejarea purtătorului ⁷⁸.

Crucile criptograme care decorează cele patru nișe din gropnița Dobrovățului, două pe perețele de răsărit și două pe perețele de vest, completează ideea invocării protecției divine, semnul crucii fiind el singur capabil să-l protejeze pe om, ideologie care a făcut ca în evul mediu criptogramele să fie adesea folosite în mediile mănăstirești. În funcție de locurile unde au fost pictate, ele apară întrările în biserică, în altar, îi protejează pe oficanți sau pe morți, când sint plasate în vecinătatea mormintelor ⁷⁹ cum este cazul celor din camera mormintelor. Crucile de la Dobrovăț sint simple, cu brațe duble, montate pe un suport în trepte sub care se află tidva lui Adam, sint însoțite de simbolurile patimilor și de bine cunoscuta criptogramă $\text{ic} \text{ xc} \text{ nika}$. În momentul în care în spațiul arhitectural al bisericilor moldovenești a fost introdusă o încăpăre cu destinație funerară trebuia gîndit și programul iconografic adecvat decorației ei. La Dobrovăț acest program s-a concretizat într-o complicată și savantă tematică care cuprinde pe lângă crucile criptograme și *Menolog*, dar în legătură cu el, subiectele pictate pe boltă.

Bolta a rămas nestudiată pînă în prezent. Deteriorarea picturii în această zonă, ca și greutatea accesului la ea au fost probabil cauzele principale ale interpretărilor eronate ale iconografiei decorației ei pictate. Descifrată, ea dezvăluie o bogăție de sensuri, uneori dificil de dezlegat, un program complex conceput ca o „încununare” a *Menologului*.

Mica calotă semisferică adăpostește o surprinzătoare reprezentare a celor *Trei tineri evrei în cuptorul de foc*. Mult prea deteriorată, partea inferioară a compoziției lasă numai să se ghicească urmele cuptorului. Tinerii sint așezați frontal, strînși unul lângă altul, iar la cel din mijloc se vede clar anatomia trupului gol. Zugrăviți de obicei îmbrăcați în costume simple sau în veșminte orientale bogate, și protejați de înger, cei trei au fost totuși pictați și goi, însoțiți sau nu de înger, în arta simbolică a primilor creștini care nu erau interesați de astfel de detalii locale ale povestirii întîmplării din Babilon (*Daniel, 3.20—28*; *Cîntarea celor trei tineri*), ci de faptul că tinerii, mai ales în contextul funerar în care au fost plasați, în pictura catacombelor sau în basoreliefurile sarcofagelor, pe lămpi sau

⁷⁵ A. Grabar, *Martyrium*, p. 129—138.

⁷⁶ Episod preluat după Metafrast și prezent în Mineiul lunii octombrie de la Dobrovăț, *B.A.R. ms. slav. 546*, fol. 228^v—229^v.

⁷⁷ A. Grabar, *op. cit.*, p. 302—304.

⁷⁸ Idem, *Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios*, în

L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, I, Paris, 1968, p. 455—460.

⁷⁹ Gordana Babić, *Les croix à cryptogrammes peints dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles*, în *Byzance et les slaves. Études de Civilisation. Mélanges Ivan Dujcev*, Paris, f.a., p. 1—12.

vase creștine, erau cea mai adecvată reprezentare-simbol a salvării sufletelor defuncților din flăcările iadului prin rugăciune și intervenție divină⁸⁰. Ei aveau însă și rolul de a-l apăra pe credincios de moarte⁸¹. Tema a devenit în evul mediu o prefigurare a Învierii și un simbol al virginității Fecioarei⁸². Siluetele au fost înscrise într-un octogon, simbol creștin al Învierii și vieții veșnice⁸³, înscris la rîndu-i în cercul format de marginea calotei, ceea ce dă naștere unui „medalion” asemănător celui în care apare Isus în *Duminica tuturor sfinților* din pronaos. Patru arhangheli în picioare, frontali, cu aripi ample și brațele ridicate susțin „calota-medalion” în timp ce pe pandantivi și inelul tamburului, exact deasupra pandantivilor, veghează patru grupuri de câte trei serafimi (4×3). Garda îngerească este multiplicată prin arhangheli pictați pe prima pereche de arce orizontale, zece spre est și zece spre vest în grupuri simetrice de câte cinci purtând între ei discul cu monograma lui Hristos, și prin alți serafimi — trei spre est și trei spre vest pe grosimea arcului următor. Utilizarea simbolisticii numerelor, folosită atât de subtil de Macarie⁸⁴, se exemplifică perfect și aici prin pictarea unui număr bine căutat de serafimi și arhangheli. Astfel, numărul 24 al arhanghelilor nu numai că ne indică dubla armonie (12 × 2) a vieții eterne spre care tind mucenicii din *Menolog* și a vieții pămîntene ancorate în temporal, dar este și numărul care reprezintă echilibrul naturii fiind rezultatul combinării dintre 3 (cifra timpului sacru) și 4 (cea a lumii spațiale), 12 reprezentînd cifra ciclului liturgic al anului care este format din 12 luni, și a expresiei sale cosmice — zodiacele⁸⁵. Urmează patru busturi de profeți în medalioane rotunde, dintre care numai doi mai sînt identificabili: Moise și Ioil. Spre răsărit coboară, pe același ax, o compoziție monumentală cu Maica Domnului pe tron, cu pruncu-l sprijinit pe mîna stîngă, prezentîndu-l cu dreapta ridicată celor două grupuri laterale de arhangheli purtători ai monogramei cristice. Fecioara evocă misterul Întrupării — teofania esențială și durabilă a Întrupării Logosului, recunoscută astfel la conciliul ecumenic din Efes⁸⁶ și se apropie reprezentărilor obișnuite din conca absidei altarului. Opus acestei imagini, spre vest, într-un spațiu ideal, lipsit de coordonate „istorice”, o grădină cu trei pomi dintre care cel central poate fi socotit a avea încărcătura simbolică a pomului vieții, o femeie și un bărbat merg unul spre altul cu brațele întinse. În contextul picturii de pe boltă, unde apar scene din viața lui Ioan Botezătorul, aceștia pot fi identificați cu Zaharia și Elisabeta, mai ales că imediat sub ei se află episodul *Vestirii lui Zaharia* de către arhanghelul Gavriil la templu.

Arcurile longitudinale au fost împărțite în câte patru scene fiecare, aparent dispuse într-o totală lipsă de logică. Spre nord, pe primul dinspre cupolă se află, de la vest spre est, *Uciderea pruncilor* [... *ΚΤΑ ΕΝΘΑΛΕ(Μ)*], de fapt Elisabeta în prim plan fugind spre munte cu micuțul Ioan pentru a scăpa de urmărirea soldatului, în timp ce lateral pruncii uciși sînt dispuși radial la picioarele unui alt soldat, episod povestit în Protoevanghelia lui Iacob⁸⁷. Ni se revelează astfel excepționala protecție pe care Dumnezeu o acordă încă de la naștere atât fiului său cit și înaintemergătorului.

Următoarele două compoziții se citesc împreună și sînt remarcabile prin originalitatea lor. Mult deteriorată, în prima se mai pot observa două grupuri de personaje nimbate așezate față-în față — împărați și sfinți în chiton și himation. Cea de a doua, prin fragmentul de inscripție păstrat dă cheia reprezentării — *Η(Α) ΠΡΕ(Α) [ΡΟΖΑΥΣΤΕΑ] ΧΕΟ(Μ)*. Alte două grupuri dispuse simetric privesc în sus, cu mîinile ridicate în gest de adorare, spre medalionul rotund cu Maica Domnului orantă cu pruncu-l pe piept, medalion devenit centrul ambelor scene. A fost reprezentată deci, într-o formă neo-bisnuită, *Genealogia lui Hristos* sub denumirea în care apare în cărțile liturgice de „Duminica dina-intea Nașterii lui Hristos” (Matei 1.1—17).

Urmează o scenă a cărei identificare nu poate fi decît ipotetică deoarece inscripția s-a șters (*ΠΡΗ(Α)Ε...*), iar reprezentarea este interpretabilă — Isus binecuvîntînd un grup de apostoli. Faptul că acțiunea se petrece în afara unei impozante cetăți situate într-un peisaj muntos, iar pe această parte a boltii au fost pictate, după cum se va vedea, numai întîmplări petrecute în Iudeea, ne-a făcut

⁸⁰ H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, Paris, 1925, VI₂, col. 2107—2126; L. Bréhier, *L'Art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1928, p. 37—39.

⁸¹ H. Leclercq, *op. cit.*, col. 2125—2126.

⁸² I. D. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 147—150; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 389—401.

⁸³ *Dictionnaire des symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, Paris, 1969, p. 548—549.

⁸⁴ Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate...*, p. 22.

⁸⁵ *Dictionnaire des symboles*, p. 297, 634—635, 807—808.

⁸⁶ A. Grabar, *Martyrium*, p. 212—213.

⁸⁷ C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae, 1853, 41—45; Idem, *Editio Altera*, 1876, p. 9—10.

să presupunem că a fost ilustrat momentul în care Isus le vorbește ucenicilor înainte de a se urca la Ierusalim, evocându-le martiriul l-a care va fi supus, pentru a se împlini „ce a fost scris prin prooroci”, precum și Învierea sa (Matei 20.17—19; Marcu 10.32—34; Luca 18.31—33).

Pe arcu din spre nord, în continuare, deci de la est spre vest, a fost pictat pe malul unei ape Ioan Botezătorul în două ipostaze, la două vârste diferite: mai tânăr, dus de înger în pustie, după cum se spune în inscripție — И[НГЕЛЪ] БНЪ КЕДЕ СЪГО ІУВЪ ПОУСТИНЕ — și matur, purtând



Fig. 6. Pictură de pe boltă, Ioan dus de înger în pustie.

crucea mare cu două brațe. În fundal, pe muntele din partea dreaptă apare copacul cu securea, ilustrarea versetelor 10 și 9 din cel de al treilea capitol al Evangheliilor lui Matei și Luca: „Iată că securea a și fost înfiptă la rădăcina pomilor: deci, orice pom, care nu face roadă bună, va fi tăiat și aruncat în foc”. Această neașteptată suprapunere de detalii face aluzie la întreaga acțiune profetică a Înaintemergătorului (Matei 3.1—12; Marcu 1.1—8; Luca 3.1—9) (Fig. 6).

Urmează *Nașterea lui Ioan* (Рожд[АСТВО] ІУВНО(Б)) (Luca 1.57—63) într-o redactare iconografică clasică asociată cu imaginea proorocului Zaharia scriind pe tăbliță numele pruncului, și *Ioan botezând* (Крѣщеніе Іу... и грѣ(А)) în „Betabara, dincolo de Iordan”. Un grup de preoți și leviți trimiși de fariseii din Ierusalim se află pe mal în dialog cu el, iar în dreptul cetății pictate în fundal

abia se mai zăresc două siluere dezbrăcate ale celor pregătiți pentru botez (Marcu 1.1—8, Ioan 1.19—28) (Fig. 7).

Clar denumită de inscripție: Прѣн(А)ѣ Ісѣ къ гра(А) и цѣли слѣпца, scena următoare îl arată pe Isus însoțit de ucenici, binecuvintând spre grupul aflat în fața unei cetăți. Silueta mai mică din prim planul grupului pare a fi o bulă care și-a căpătat vederea în afara cetății Ierihon (Luca 18.35—43), moment imediat următor episodului din viața lui Isus amintit mai sus.



Fig. 7. Pictură de pe boltă, Ioan bo'ezînd (Marcu 1. 1—8, Ioan 1. 19—28).

În timpanul nordic a mai fost zugrăvit *Banchetul lui Irod*, alături de *Decapitarea lui Ioan* aflat la închisoare și Salomeea aducînd Irodiadei, într-o tipisă, capul Botezătorului (Matei 14.1—11; Marcu 6.14—28).

În pândant cu *Ioan în pustie*, pe latura sudică a bolții, arcul dinspre sud, ne întîlnim cu *Isus în pustie* „îspitit de diavol” și slujit de îngeri (Matei 4.1—11). O lungă inscripție comentează: ПЩЕ СНѢ ВСИ БЖІИ, РЪ(Ц)[И] КАМЕНІЮ ДА ХЛѢБИ БЖД(Т) (Fig. 8).

Continuăm cu scenele de pe arcul adiacent calotei, de la est spre vest, urmărind sensul și ordinea în care ele trebuie citite. Prima deschide seria miracolelor săvîrșite în Galileea — *Nunta din Cana* (...и въ канѣ га...) — cînd în prezența mamei sale, Isus preface apa în vin (Ioan 2.1—11).

Următoarea, foarte deteriorată și greu de identificat fiind lipsită de inscripție, este posibil să fie consemnarea celui de al doilea semn făcut de Isus după ce s-a întors din Iudeea în Galileea și anume *Vindecarca fiului slujbaşului împărătesc* din Capernaum (Ioan 4.46 — 54). Acțiunea se petrece în fața unui palat, iar singurele argumente în plus pentru o astfel de identificare sint măruntele fragmente păstrate din veșmintele bogate a două personaje din grupul care îl întâmpină pe Isus.



Fig. 8. Pictură de pe boltă, *Ispîșirea*.

O lungă inscripție, în cea mai mare parte deteriorată, însoțea compoziția pictată în continuare — *Înmulțirea pîinilor* (....[К]ЪЗЛШ[Ж].ВІ.К[ОШНИЦА. ИСПЛЪНЬ]). Isus binecuvîntează cinci pîini și doi pești sub privirile apostolilor din fața lui. În partea inferioară a scenei stau „noroadele” cu mâinile întinse. În prim plan se zăresc numai coșurile cu firimituri (Ioan 6.5—14; Matei 14.15—21; Marcu 6.35—44; Luca 9.12—17).

Următorul episod ilustrat, deși lipsit de inscripție, păstrează elemente care permit identificarea lui exactă. Acțiunea se petrece în sinagogă, în fața unui ciborium cu baldachin. Pe masa altarului se află cartea deschisă de Isus. Grupul ucenicilor îl urmează, în timp ce alți martori îl urmăresc din partea opusă. A fost deci surprins momentul în care Isus, sosit în Nazaret, intră în templu în zi de sabbat, se scoală în picioare și citește din Cartea proorocului Isaia (Luca 4.16—24).

Pe arcul dinspre sud au mai fost pictate trei scene. Prima este mult deteriorată dar păstrează un fragment dintr-o lungă inscripție din care aflăm că Isus tămăduiește mai mulți șchiopi și orbi — *Рукѣ Хром и слѣпцѣ . . .* (Matei 15.30—31). Se mențin cele două grupuri dispuse simetric, apostoli și martori în fața cărora se află trei infirmi. Poziția în picioare a lui Hristos corespunde acțiunilor sale petrecute în aer liber.

O schemă compozițională asemănătoare așează față în față pe Isus *stînd*, cu ucenicii lingă el și un grup de laici. La picioarele lor se zărește vag urma unui suport de formă alungită pe piciorușe, ceea ce ne-a făcut să propunem ca identificare *Vindecarea paralizicului din Capernaum* (?), întrucît poziția șezînd a lui Hristos corespunde acțiunilor sale petrecute în interior, loc în care l-a vindecat pe paralizic, iar detaliul amintit corespunde acestei vindecări (Marcu 2.3—5; Luca 5.18—20).

În ultima scenă pare să fi fost ilustrat momentul în care Isus *așezat* în fața trezoreriei templului (obiectul pralelipipedic de lingă el) laudă banul văduvei (femeia cu mina întinsă aflată în fața lui) (?). Cele două grupuri care asistă nu lipsesc (Luca 21.1—4, Marcu 12.41—44).

Pe timpanul sudic a fost zugrăvită singura pildă din programul iconografic — *Pilda nunții fiului de împărat* (Matei 22.1—14). În centrul compoziției se află masa întinsă și mulțimea celor chemați în picioare. De o parte și de alta a mesei, perfect simetric se află împăratul însoțit de garda sa și omul venit neîmbrăcat în haină de nuntă înconjurat de slujitorii ce urmează să împlinească porunca împăratului: „Legăți-i mîinile și picioarele și luați-l și aruncați-l în întunericul de afară; acolo va fi plînsul și scrișnirea dinților. Căci mulți sînt chemați dar puțini aleși”. Reprezentarea respectă cu strictețe textul din Matei, în timp ce inscripția indică ca sursă literară Evanghelia lui Luca: *Члкъ нѣки сътъ [корнъ вѣнчирѣхъ великъ]* deci trimite la episodul „Un om a dat o cină mare, și a poftit pe mulți” (Luca 14.16—24).

Descifrarea scenelor de pe bolta gropniței bisericii mănăstirii Dobrovăț a adus la lumină un mic ansamblu de fresce necunoscut pînă acum. La capătul anevoiosului drum, cîteva concluzii se impun.

Din simpla „citire” a bolții apare evident faptul că nu s-a urmărit o prezentare cronologică a evenimentelor în sensul respectării unui fir narativ. Tocmai pentru că *Nașterea lui Ioan* a fost plasată între două momente ulterioare ei și a fost despărțită de *Salvarea miraculoasă a pruncului* și de *Întîlnirea Elisabetei cu Zaharia*, se anulează însăși ideea pictării ciclului vieții Botezătorului. Ultimile două episoade au fost preluate din apocrife, scrieri care leagă *Nașterea lui Isus* de strămoșii lui ⁸⁸, și au fost pictate în legătură cu aceștia pe bolta noastră. Scena care deschide ciclul de pe boltă ilustrează ceea ce Ioan Gură de Aur numește „le temps où Zacharie reğu l'heureuse nouvelle qu'Elizabéth était enceinte de Jean” și, alături de *Uciderea pruncilor* — primii macenici apăruiți din pricina nebuniei lui Irod —, constituie proba autenticității datei de naștere a lui Hristos la Crăciun, Crăciunul fiind socotit, de același autor, prima dintre sărbători, cea de la care decurg toate celelalte ca „diverse fluvii din aceeași sursă” ⁸⁹. Pe bolta gropniței nu a fost pictată *Nașterea* ei, mai degrabă, „comentarii” la ea, urmărindu-se prin ilustrarea „Duminicii sfinților părinți după trup ai Domnului” ⁹⁰, căci aceasta este sărbătoarea „Duminicii dinaintea nașterii lui Hristos”, demonstrarea faptului că Hristos prin Întrupare a devenit om cu adevărat. Or, în timpul slujbei din această zi este invocat Cuvîntul cel ce stă pe heruvimi și care în „pîntece fără prihană s-a sălășuit și s-a făcut om”, sînt slăviți aceia care au propăvăduit venirea lui Isus, de la „coconii cei cu numărul Troiței” din cup-tor pînă la Zaharia și Ioan, și toți „părinții cei din veac” ⁹¹ care sînt prezentați nu numai ca figuri istorice ci și ca martori ai Întrupării ⁹².

⁸⁸ G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile au XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1960, p. 650.

⁸⁹ Saint Jean Chrysostome, *Homélie sur la fête de la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (*Oeuvres complètes*, III, Paris, 1864, ed. M. Jeannin, p. 173—181); Idem, *Homélie contre les anoméens* (*Oeuvres complètes*, II, Paris, 1864, ed. M. Jeannin, p. 236).

⁹⁰ Ioan Gură de Aur, în *Comentariile sale la Evanghelia după Matei*, atrage atenția, vorbind despre genealogia lui Hristos, asupra faptului că nu numai Întruparea trebuie să constituie obiectul venerației noastre ci și strămoșii lui Hristos, prin care ne învăță că nu trebuie să suferim pentru viciile și defectele părinților noștri, ci să încercăm să fim noi vir-tuoși „car celui qui l'est ne reçoit aucune tache de l'obscurité

ou de l'infamie de sa naissance d'une femme impudique”, căci „la différence des mères ne cause point de différence entre les enfants” (*Commentaire sur l'Évangile selon Saint Matthieu, Oeuvres complètes*, VII, Paris, 1865, Hom. III, p. 22). Este ușor de înțeles de ce o temă cu asemenea implicații în comentariile ei convenea de minune și în egală măsură teologului Macarie și voievodului Petru Rareș, obsedat de adulterul tatălui său și interesat de legitimarea descendenței sale domnești.

⁹¹ Mineiul lunii decembrie de la Dobrovăț, *E.A.R. ms. slav. 537*, fol. 105—115.

⁹² A se vedea și Shigebumi Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr. 74*, în *Dumbarton Oaks Papers*, 29, 1975, p. 165—200.

Soborul celor *Trei tineri din Babilon* are loc cu șapte zile înaintea Întrupării, ei fiind socotiți, asemenea lui Isus, descendenți din neamul Iudeii, iar sărbătoarea lor poate să se suprapună uneori cu „Duminica sfinților strămoși” (a XXVIII-a), așa cum și este menționată în Mineiul lunii Decembrie de la Dobrovăț (fol. 85), invocarea Treimii sub chipul celor trei tineri făcându-se mereu în timpul slujbei (fol. 98^v–105), iar unul din irmoasele zilei fiind „Prunc tăiară pe pământ...” (fol. 102^v). Dacă pe lângă toate cele spuse ținem seama și de faptul că în „Duminica dinaintea nașterii lui Hristos” la liturghie se citește „Cartea Nașterii lui Hristos” (Matei 1.), și în „Duminica strămoșilor” din Evanghelia de la Luca pilda „Un om a dat o cină mare...” (14.16–24)⁸³, singura pildă ilustrată din grozniță, devin clare legile după care au fost alese temele pe boltă, mecanismul ordinii lor interioare, caracterul lor liturgic. Deși inscripția ce însoțește scena tiimită la Luca, deci la lecțiunile din Evanghelia citite în „Duminica strămoșilor”/Soborul celor trei tineri evrei în cuptorul de foc (17 dec.), compoziția ilustrează de fapt textul — „Împărăția cerului se aseamănă cu un împărat, care a făcut nuntă fiului său” (Matei 22.1–14), temă cu posibilități mai mari de exprimare plastică și care simbolizează *Învierea*, asemenea *Celor trei tineri*, și face aluzie la pedeapsa ce-i așteaptă pe cei care i-au uciis pe profeți, pe Isus însuși și pe apostoli⁸⁴, și prin extensie, pe toți călăii din *Menolog*.

Asocierea *Nașterii lui Hristos* cu *Tinerii din cuptor* își găsește un rapel în ceremoniile religioase din timpul săptămânii care preceda Crăciunul, la Constantinopol (secolele VII–XV), când liturghia căpăta un caracter scenic dînd naștere la adevărate reprezentări dramatice, ca aceea rezervată tinerilor din Babilon⁸⁵, și într-un *Comentariu* al sfîntului Ioan Gură de Aur în care, după ce vorbește despre strămoșii lui Hristos și miraculoasa sa naștere, autorul face elogiul celor trei tineri pentru curajul și umilința lor⁸⁶.

Ultimul dintre proorocii care trebuia să anunțe Verbul, martorul cel mai clar și contemporan cu Isus, a fost Ioan Înaintemergătorul. Pentru acest motiv lui i s-a acordat un spațiu atît de mare pe boltă grozniței. Nu întîmplător *Nașterea lui Ioan* se află chiar în dreptul scenei cu *Genealogia lui Hristos*. Cei doi erau rude prin mame, iar Luca asociază nașterea lui Ioan cu cea a lui Isus (1.5–58). (Totodată încă de la naștere Ioan a fost recunoscut ca proorocul „Celui prea înalt”, căci va merge înaintea Domnului ca să-i pregătească căile (Luca 1.67–79)). Tocmai pentru a nu părea aceasta cauza mărturisirii lui Ioan, el a stat în pustie în prima sa tinerețe⁸⁷. Prin pictarea dublei imagini a Botezătorului în scena comentată de inscripție cu cuvintele „Îngerul lui Dumnezeu l-a dus pe Sf. Ioan în pustie” s-a urmărit prezentarea Botezătorului în toată splendoarea vieții sale spirituale, din momentul în care a fost dus în „locuri pustii, unde a crescut și s-a întărit în duh, pînă în ziua arătării lui înaintea lui Israel” (Luca 1.80) cînd a început propăvăduirea botezului pocăinței. Crucea din mîna lui, în ipostaza fără inger, și detaliul cu securea și apa sînt aluzii clare la acea perioadă a vieții sale în care și-a început misiunea în împrejurimile Iordanului (Matei 3.1–12, Luca 3.1–9). Tocmai aceste detalii ne-au obligat să interpretăm mai exact episodul cu Ioan botezînd ca fiind ilustrarea versetului „Iată mărturisirea făcută de Ioan, cînd iudeii au trimis din Ierusalim pe niște preoți și Leviți să-l întrebe « Tu cine ești? »” (Ioan 1.19), a dialogului prin care Ioan definește exact natura botezului său, zădărniciind planurile fariseilor fățarnici care urmăreau să-l facă să spună că el este Hristos (1.20–28), episod special analizat de Ioan Gură de Aur în *Comentariile sale despre Evanghelia după Ioan*⁸⁸, Evanghelia care, asemenea Evangheliei de la Marcu, conține numai această relatare cu privire la Botezător și nu spune nimic despre celelalte „discursuri” în care securea își are locul ei.

Ținînd seama că atît Marcu (1.1–8) cit și Luca, care asociază nașterea Botezătorului cu cea a lui Hristos (1.1–58), fac din Ioan *începutul* Evangheliei lui Isus⁸⁹, iar evanghelistul Ioan, numai după o foarte scurtă invocare a Cuvîntului, îl pomeneste tot pe Înaintemergător ca martor al Luminii (1.6–28), putem presupune că cele două scene, *Ioan botezînd* și *Nașterea lui Ioan*, au fost grupate tocmai pentru a sugera, alături de *Genealogia lui Isus* (Matei 1.1–17) — *începutul Legii celei Noi*.

⁸³ Tipicul scris de Siluan de la Putna și dăruit de mitropolitul Moldovei Teoctist mănăstirii Neamț, în vremea egumenului Macarie, *B.A.R. ms. slav. 101*, fol. 87^v–91.

⁸⁴ Saint Jean Chrysostome, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu* (*Oeuvres complètes*, VII, Hom. LXIX, p. 539–546).

⁸⁵ L. Bréhier, *L'Art byzantin*, Paris, 1924, 65–72; G. Millet, *op. cit.*, p. 613–618.

⁸⁶ Saint Jean Chrysostome, VII, Hom. IV, p. 26–38.

⁸⁷ Idem, *Homélie sur le Baptême de Notre-Seigneur et l'Épiphanie* (*Oeuvres complètes*, III, Paris, 1864, p. 183–189).

⁸⁸ Idem, *Commentaire sur l'Évangile selon Saint Jean* (*Oeuvres complètes*, VIII, Paris, 1965, Hom. XVI, p. 172–177).

⁸⁹ M. Goguel, *Au seuil de l'Évangile. Jean-Baptiste*, Paris, 1929, p. 9.

Detenția și Decapitarea lui Ioan (Matei 14.3—11, Marcu 6.17—28, Luca 3.19—20) marchează și ele, pe lângă sfârșitul misiunii lui Ioan, un alt început, și anume cel al vieții publice a lui Isus, căci el devine cunoscut prin predicile și minunile sale numai după ce Ioan a fost închis ¹⁰⁰.

Povestite diferit în Evanghelii și pictate de obicei în dezordine, miracolele sînt grupate uneori cronologic pe baza uneia dintre redactările evanghelice sau pe suprapunerea mai multor texte ¹⁰¹, așa cum s-a procedat la Dobrovăț. Pe partea sudică a bolții, ciclul începe cu *Ispitirea* (Matei 4.1—11, Marcu 1.13, Luca 4.1—13), se continuă cu *Nunta din Cana* (Ioan 2.1—11) — primul miracol săvîrșit de Isus în Galileea, *Vindecarea fiului slujbașului împărătesc* (Ioan 4.46—54) — a doua minune petrecută în Galileea, *Înmulțirea pîinilor* (Ioan 6.5—14, Matei 14.15—21, Marcu 6.34—44, Luca 9.11—17), *Isus citind în sinagogă* (Luca 4.16—27, Matei 13.54, Marcu 1.21), *Isus vindecă șchiopi și orbi* (Matei 15.29—31), *Vindecarea paralizicului din Capernaum* (Luca 5.17—26, Marcu 2.3—12, Matei 9.1—8) și se încheie cu *Isus lăudînd banul răduvei* (?) (Luca 21.1—4, Marcu 12.41—44). Evenimentele se succed astfel cronologic prin respectarea ordinei proprii fiecărui text care a stat la baza alegerii lor: Matei — cap. 1, Ioan — cap. 2, 4, 6, Luca — cap. 4 și din nou Matei — 15 și Luca 5, succesiune care corespunde, cu excepția *Înmulțirii pîinilor*, Manualului lui Dionisie din Furna ¹⁰². Se observă cu ușurință că pe această parte a bolții au fost alocate spre a fi ilustrate numai miracole săvîrșite de Isus în Galileea, și o singură întîmplare de la Ierusalim, petrecută în fața visiteriei din templu (?). Întorcîndu-ne pe partea nordică a bolții, la cele două scene pe care le-am lăsat special de o parte pînă acum, vom înțelege că ele reprezintă, alături de toate celelalte, evenimente ce au avut loc în Iudeea. S-a operat aceeași distincție, semnalată de Millet la Monreale și Mitropolia de la Mistra ¹⁰³, între minunile din Galileea și cele din Iudeea, în scopul diferențierii caracterului lor. Învășînd în sinagogi și făcînd miracole Isus și-a dezvăluit puterea, a devenit cunoscut și a fost recunoscut ca cel ce este creatorul lumii (*Cana și Înmulțirea pîinilor*), apoi a urmărit să-i aducă pe oameni la credință operînd vindecări individuale (fiul slujbașului împărătesc a fost vindecat pentru că tatăl lui *a crezut*, și ca urmare *a crezut* și toată casa lui) și colective (Matei 15.30—31) și abia după aceasta și-a dezvăluit natura divină prin puterea ce o avea de a ierta păcatele, căci „Cine poate să ierte păcatele decît singur Dumnezeu?” (Luca 5.21, *Vindecarea paralizicului*). Spre deosebire de acestea, minunile din Iudeea, puține la număr, la Dobrovăț ilustrată numai una — *Vindecarea orbului din Ierihon* care îl numește pe Isus, după genealogia sa, „Fiul lui David” (Luca 18.38) — marchează timpul care precede Patinile, anunțate deja de Isus ucenicilor înainte de a se urca la Ierusalim, și au la bază conflictul cu iudaismul semnalat încă din scena cu Ioan care botează. Întreg programul iconografic al decorației pictate a bolții reflectă modul în care realizatorii lui au știut să folosească ca surse literare nu numai povestirile evanghelice ci și texte exegetice bizantine, asemenea înaintașilor lor de la Mistra ¹⁰⁴.

Introducerea printre minuni a episodului în care *Isus instruește în sinagoga din Nazaret*, deși se înscrie cronologic evenimentelor petrecute în Galileea, credem că are și o altă semnificație. Privit în contextul întregului program iconografic al gropniței, el marchează începutul anului liturgic, intrucît în prima zi a anului, la liturghie se citește Evanghelia Indictului: „A venit la Nazaret, unde fusese crescut; și, după obiceiul Său, în ziua Sabatului, a intrat în sinagogă. S-a sculat să citească și I s-a dat cartea prorocului Isaia. Cînd a deschis-o a dat peste locul unde era scris «Duhul Domnului este peste Mine, pentru că M-a uns să vestesc săracilor Evanghelia; M-a trimis să tămăduiesc pe cei cu inima zdrobită, să propăvăduiesc robilor de război slobozirea, și orbilor căpătarea vederii; să dau drumul celor apăsăți, și să vestesc anul de îndurare al Domnului»” ¹⁰⁵. În aceeași zi se aduce laudă virginității Fecioarei și este slăvit Cuvîntul care s-a pogorit și focul în rouă l-a prefăcut în cup-torul din Babilon unde se aflau cei trei tineri întocmai cu numărul Troiței. Este momentul în care rugăciunile ridicate către Dumnezeu la începutul anului cer ca anul să fie roditor și „încununat” cu „blagoslovenii de bunătate”, de îndurare și pace pentru întreg poporul, iar pentru credinciosul domnitor, aducător de putere asupra barbarilor. Din această zi începe și citirea Vieților sfinților după Metafrast ¹⁰⁶.

¹⁰⁰ Saint Jean Chrysostome, *Commentaire sur l'Évangile selon Saint Matthieu*, Hom. XIV, p. 105.

¹⁰¹ G. Millet *op. cit.*, p. 57—62.

¹⁰² *Ibidem*, p. 60: Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979, p. 130—142.

¹⁰³ G. Millet. *op. cit.*, p. 63—66.

¹⁰⁴ Idem

¹⁰⁵ Luca 4. 16—19; Tipic, B.A.R. ms. slav. 101, fol. 39—41^v.

¹⁰⁶ Mineiul lunii septembrie, B.A.R. ms. slav. 543, fol. 1—10^v.

Apare din nou evidentă legătura dintre scenele de pe boltă, și dintre acestea și *Menolog*, căci prin savantul program iconografic al bolții s-a urmărit, după cum am încercat să demonstrăm, introducerea *Monologului* în ritmul liturgic, prin suprapunerea timpului istoric cu cel sacru, pe de o parte, și exaltarea victoriei lui Hristos asupra morții, victorie repetată în mic în fiecare scenă de martiriu din calendar, pe de altă parte. Această exaltare s-a realizat prin scenele cu referiri la categoriile de evenimente care sînt martorele „*primelor semne*” ale prezenței lui Dumnezeu pe pămînt (de la nașterea lui Ioan și ocrotirea pruncului care scapă de masacrul lui Irod pînă la aclamarea virginității Fecioarei și a Logosului Întrupat, de către arhangheli și „strămoși”) și prin scenele cu referiri la evenimentele care sînt „*primele semne*” ale puterii în timpul vieții sale pămîntești, printre care, alături de vindecări se numără și *Transformarea apei în vin la nunta din Cana* și *Înmulțirea pîinilor*. Aceste miracole pot fi socotite, în contextul decorației unui spațiu funerar ca gropnița, reprezentări teofanice cu rol protector pentru defuncți¹⁰⁷, asemenea *Celor trei tineri evrei în cup-torul de foc*. Scoaterea din calendar, unde au mai fost pictați o dată ca ilustrare a zilei de 17 decembrie (decapitarea), și investirea lor cu coordonatele simbolice ale centrului universului este semnificativă pentru modul în care tematica bolții se împletește cu cea menologică. Nici o altă reprezentare nu ar fi putut sugera mai bine ideea că martirii intru Hristos sînt solidari acestuia în egală măsură în suferință și moarte ca și în glorie, fiind glorificați de către biserica care s-a clădit pe singele lor. Programul iconografic al decorației pictate a camerei mormintelor bisericii mănăstirii Dobrovăț s-a dovedit a fi astfel unitar și nu poate fi judecat decît în ansamblu și în legătură cu destinația funerară a spațiului pentru care a fost gîndit.

LE MÉNOLOGE DE DOBROVĂȚ

RÉSUMÉ

Le *Ménologe* de Dobrovăț peut être considéré comme le premier grand calendrier mural de la Moldavie du XVI^e siècle. Il fut peint dans la chambre des tombeaux de l'église du monastère et il constitue, à côté des frêses qui se trouvent sur la voûte, un ensemble décoratif inédit.

Ce qui individualise ce *Ménologe*, au-delà du choix de certaines représentations sans précédent dans la thématique ménologique connue, est, également, la modalité de marquer le début, la moitié et la fin de l'année par de longues inscriptions disposées sur la verticale dans un espace égal à celui réservé aux scènes, véritables „feuilles de livre” qui, par la forme et le contenu, témoignent du rôle important des sources littéraires locales dans la constitution du thème. Nous avons pu identifier ces sources dans les *Ménées* dont le monastère fut, probablement, doté dès sa construction (1503—1504). Le rôle de donateur des peintures revient plus tard à Petru Rareș, et celui d'auteur du programme iconographique au futur évêque de Roman — le moine Macarie qui, par le choix de l'illustration de jour du 1^{er} Avril, consacré dans tous les *Ménologes* peints à Marie l'Egyptienne, a su, d'une manière subtile, „signer” son oeuvre par une représentation singulière, c'est à dire, l'image du moine homonyme (*Macarius hegum. Pelecetae in Bithynia*), donc, de son patron, en prison.

Dans une étroite liaison avec le *Ménologe* on a également conçu le programme des peintures de la voûte, ensemble inconnu jusqu'à présent. Dans la petite calotte hémisphérique qui couronne la voûte on a peint les *Trois jeunes dans la fournaise*, sans l'ange, comme une préfiguration de la Trinité, représentation qui suggère le mieux possible l'idée qui traverse l'entier *Ménologe* — seule, la croyance mène à la rédemption. En directe relation avec la Vierge sur le trône adorée par le sarchanges et avec l'inédite composition illustrant *Le Dimanche d'avant la Nativité du Christ*, du côté nord de la voûte, la représentation des *Trois jeunes gens* gagne aussi une autre signification symbolisant la virginité de Marie. Or, dès le premier jour de l'an ecclésiastique on loue la Vierge et on glorifie le Logos qui est descendu dans la fournaise enflammée où se trouvaient les enfants „pareils comme nombre à la Trinité” et, à la liturgie on lit l'Évangile de l'indictus, (Luc 4.16—20), auquel fait allusion la composition avec Jésus lisant dans le temple de Nazareth, sur le côté sud de la

¹⁰⁷ A. Grabar, *op. cit.*, p. 244—254.

voûte. Dès ce jour du début de l'année liturgique on commence aussi, à lire les *Vies* d'après Méta-phraste, exemplifiées par le *Ménologe*. Par la présence des *Ancêtres du Christ* (Matt. 1.1—17) en connexion avec deux autres scènes — *Jean baptisant* (Marcu 1.1—8) et la *Nativité de Jean* (Luc 1.57—63), on faisait en même temps l'apologie d'un autre commencement, celui de la Loi nouvelle que Jean le Précurseur présent dans plusieurs scènes, sur le côté nord de la voûte, annonce en prêchant l'Incarnation du Logos. Le but final de l'iconographe a été l'introduction du *Ménologe* dans le rythme liturgique et l'exaltation du triomphe du Christ sur la mort, victoire reprise, en petit, dans chacune des scènes de martyre du *Ménologe*. Cette exaltation est faite, d'une part, par des scènes concernant les catégories d'événements témoins des „premiers signes” de la présence de Dieu sur terre (dès la naissance de Jean jusqu'à l'acclamation de la virginité de Marie et du Logos incarné — les scènes du côté nord de la voûte), et, d'autre part, par les compositions concernant les événements qui font partie des „premiers signes” de la divinité du Jésus, les miracles accomplis en Galilée (illustrés sur le côté sud de la voûte), parmi lesquels le miracle de *Cana* et la *Multiplication des pains* peuvent être considérés, dans le contexte de la décoration d'un espace funéraire et, à côté des *Trois jeunes dans la fournaise* et des croix cryptogrammes qui décorent les quatre niches du registre inférieur, des représentations théophaniques ayant un rôle protecteur pour les défunts.

Pl. I. *Menolog*, perete nord (desen M. Buculei): 1. Inscriptie; 2. 1 sept.: стѣ симеѡвъ стл..., Symeon stylita prope Antiochiam et Martha mater eius, Iosue filius Nave, Callista et fratres cum Mulieres XL mm. Hieracleae et Ammon diac.; 3. 2 sept.: в стѣ[ш] [м]ам(н)та, Mamas m. Caesareae; 4. 3 sept.: г стѣ анти(м) еп(с)кп, Anthimus ep. Nicomediae; 5. 4 sept.: стѣ вавила и...его, Babylas ep. Antiochiae cum tribus parvulis; 6. 5 sept.: Zacharias proph., pater I.B.; 7. 1 oct.: м(с)ца ѡ(х) а аманѣ и романа пѣвца, Аманіус ap. et Romanus melodus; 8. 2 oct.: в киприа(н) ивстина, Cyprianus magus Antiochenus, Iustina v. mm; 9. 3 oct.: г дѣтиснѣ архепаги(н), Dionysius Arcopagita; 10. 4 oct.: д Героѡен еп(с)кп, Hierotheus ap. ep. Athenarum; 11. 5 oct.: е стла ма..., Mamelchta m. in Perside; 12. 6 oct.: с ап(с)лъ ѡума, Thomas ap.; 13. 7 oct.: с сергіе и ва(н)ха, Sergius et Bacchus mm. in Syria; 14. 8 oct.: и пела[г]а, Pelagia m. Antiochiae; 15. 17 nov.: зї грїгорїе чю(д)воре(ц); 16. 18 nov.: нї пла(т)онъ, Plato m. Ancyrae; 17. 19 nov.: ѡї пр(ѡ)къ авдіа, Abdias proph.; 18. 20 nov.: к грїгорїе декаполит; Gregorius Decapolita; 19. 21 nov.: на вѣ...не, Praesentatio M.V.; 20. 22 nov.: кн кнаниѣ и сѣн еж, Caecilia v.m. Romae; 21. 23 nov.: амфілохіе еп(с)кп, Amphilocheus ep. Iconii; 22. 24 nov.: кд грї... еп(с)кп, Gregorius ep. Agrigentinus; 23. 25 nov.: кн [е]ка[тє]р[ина], Aecaterina m. Alexandriae; 24. 26 nov.: кс алыпє стальник (Alypius stylita); 25. 27 nov.: кз іаковъ переклннъ, Iacobus Persa m.; 26. 28 nov.: кн ... новъ, Stephanus iun. conf. CP; 27. 29 nov.: decapitare, Paramonus m. et socii (?); 28. 27 ian.: кз принесенїи моци(м) Іѡ(н) эл(т)а, Ioannes Chrysostomus Translatio; 29. 28 ian.: кн ефремъ сиренъ, Ephraem Syrus; 30. 30 ian.: л нполї(т) нже сѣ нн(м), Hippolytus p. Romae; 31. 31 ian.: лд кн(р) Іѡ(н) и дрѡ(ж)н, Cyrus et Ioannes mm. in Aegypto; 32. 1 febr.: м(с)ца феврѡр а трифо(н), Tryphon m. Nicaeae; 33. 3 febr.: г андрїа(н) н(ж) сѣ нн(м) Adrianum et socii; 34. 4 febr.: д нсидор(р) Isidorus Pelusiota mon.; 35. 5 febr.: е агаѡн, Agatha v.m. Cataniae; 36. 6 febr.: с вѣкѡл, Bucolus ep. Smyrnensis; 37. 7 febr.: з па(р)ѡенїе, Parthenius ep. Lampsaci; 38. 9 febr.: ѡ ннкіфор, Nichephorus m. in Oriente; 39. 10 febr.: г Харала(м)нїе, Charalampus m.; 40. 11 febr.: дї власїе чю(д) н(ж) сѣ нн(м), Blasius ep. Sebastiae et socii; 41. 1 apr.: м(с)ца апрї(л) а макаріе нгѡ(м), Macarius hegumenus Pelegetae in Bithynia conf.; 42. 2 apr.: п тн(ш) чю(д) Titus thaumaturgys; 43. 3 apr.: г ннїта нсповѣ(д)к, Nicetas hegum. Medicii in Bithynia; 44. 4 apr.: д ѡм(д)лъ н(ж) сѣ нн(м), Theodulus et socii mm. Thessalonicae; 45. 5 apr.: decapitare, Claudianus m. Attaliae in Pamphylia (?); 46. 10 apr.: ... е н(ж) сѣ нн(м), Terentius m. in civitate Africa et socii; 47. 11 apr.: антїпъ, Antipas m. Pergami; 48. 12 apr.: вї вавїле (sic), Basileus ep. Pariae; 49. 13 apr.: гї зон(а); 50. 5 iun.: г евстаѡїе, Eustathius ep. Antioch.; 51. 6 iun.: с дорѡѡен, Dorotheus ep. Tyri; 52. 7 iun.: з ѡм(д)тъ н(ж) сѣ нн(м), Theodotus m. Ancyrae et socii; 53. 8 iun.: и меланїа, Melania iun. matrona Romae; 54. 9 iun.: ѡ [ѡ]ка[а], Thecla m.; 55. 13 iun.: ... н(н) н(ж)... Aquilina v.m. Bybli Phoenicia et socii; 56. 14 iun.: дї прѡрїкї елїмен, Elisaeus proph.; 57. 15 iun.: еї пр(ѡ)ръкї амѡс, Amos proph.; 58. 24 iul.: кд Хрїстїна, Christiana v.m. Tyri in Phoenicia; 59. 25 iul.: не сепїе аны мр(ѡ)къ вїж, Anna mater M.V. Dormitio; 60. 26 iul.: кс ермѡлае н(ж) сѣ нн(м), Hermolaus et socii mm.; 61. 27 iul.: decapitare, Panteleemon m. Nicomediae (?); 62. 31 iul.: ... док ..., Eudocimus iunior Charsiano; 63. 1 aug.: м(с)ца ав(г)ѡс а макаїе, Maccabaei martyres; 64. 2 aug.: в прѣнїе(с)нїе м(ц)їе стѡ стѣфана, Stephanus diac. protonartyr Translatio. 65. герман(н), Germanus; 66. геласїе; 67. венединтѣ, Benedictus de Nursia ab. Casin; 68. вавїла, Babylas; 69. авдїнїе, Auxentius presb. in Bithynia; 70. арн(с)тїон, Aristion; 71. агаѡнн; 72. арїенїе, Arsenius anachoreta in Sceti Libyaе.

Pl. II. *Menolog*, parete est (desen M. Buculei): 1. 9 oct.: ап(с)лъ іакѡ(в) алѣѡв, Iacobus ap. Alphei; 2. 10 oct.: г еула[м]пїж и еула..., Eulampius, Eulampia soror E. mm Nicomediae; 3. 11 oct.: дї фїлїп, Philippus ap; 4. 12 oct.: вї прова тарха, Probos, Tarchus (et Andronicus) mm. in Cilicia; 5. 13 oct.: гї карпа и напїла и дрѡ(ж)н, Carpus, Pappylas et socii mm. in Pergami; 6. 14 oct.: [на]зарїе г стла параскевы, Nazarius et socii mm. Mediolani, Parasceve iunior Epibatis in Thracia; 7. 15 oct.: гї лѡкїанъ, Lucianus presb.; 8. 16 oct.: сї логїнъ сѣт(н)нж; 9. 17 oct.: ... ѡс(н)е, Oseas proph.; 10. 18 oct.: нї...ж..., Lucas evang.; 11. 19 oct.: пр(ѡ)рїи Іѡл, Ioel proph.; 12. 20 oct.: [а]ртѣмїе, Artemius m. Antiochiae in Syria; 13. 21 oct.: кд нларїи(н) вє(л), Hilarion mon. in Palaestina; 14. 22 oct.: кн аврїкїе еп(с)кп, Abercius ep. Hierapol. 15. 23 oct.: кг іакѡ(в) бра(т) гнѣ, Iacobus ap; 16. 24 oct.: кд ареѡа и дрѡ(ж)н, Arethas et socii mm. Nagrae in Arabia; 17. 30 nov.: [андр]їа н(р)ъ вѡвє(а)[н]а, Andreas ap.; 18. 1 dec.: м(с)ца дє(к) а прѡрїкї нас[м], Nahum proph.; 19. 2 dec.: в прѡрїкї авабѡм, Nabucuc proph.; 20. 3 dec.: г пр(ѡ)ръкї софѡнїе, Sophonias proph.; 21. 4 dec.: д вавїара вєлїка, Vabbara v.m.; 22. 5 dec.: е сава ѡ..., Sabas mon. in Palaestina; 23. 6 dec.: с ннѡлае чю(д), Nicolaus ep. Myrensis; 24. 7 dec.: з амвросїе, Ambrosius ep. Mediolanensis; 25. 8 dec.: и патріапїе, Patapius anach. CP; 26. 9 dec.: ѡ зачавїе стѡмъ вїж, Conceptio Annae Matris M.; 27. 10 dec.: мїнж и дрѡ(ж)н, Menas et socii mm. Alexandriae; 28. 11 dec.: дї данїл(а) стлѡп, Daniel stylita in Anaplo prope CP; 29. 12 dec.: вї спїрїдонъ чю(д), Spyridon ep. Thimithuntis; 30. 13 dec.: гї евстратїе и дрѡ(ж)н, Eustratius et socii mm. in Armenia; 31. 14 dec.: дї ѡнрѣс и дрѡ(ж)н, Thyrsus et socii mm. in Nicomedine; 32. 15 dec.: гї елѣѡѡрїе, Eleutherius

ep. Illyrici; 33. 16 dec.: сѣ прѣврѣ агѣа, Aggacus proph.; 34. 17 dec.: сѣ стѣ(х) трѣ штрѣцѣ и дани(а) прѣврѣ, Puerii III et Daniel proph.; 35. 19 dec.: конифатѣ, Bonifatius m. Tarsi; 36. 12 febr.: вѣ... евоадѣ, (probabil inscripția este greșită, Antonius ep. CP (?); 37. 13 febr.: гѣ мартиниан, Martinianus eremita in Palaestina; 38. 14 febr.: дѣ асѣдѣтѣ, Auxentius presb.; 39. 15 febr.: вѣ ап(с)лѣ шинси(м), Onesimus ap.; 40. 16 febr.: сѣ ѡвѣд(а), Theodulus? 41. 18 febr.: нѣ левнѣ, Leo p. Romae; 42. 19 febr.: ѡ ѡвѣд(а)тѣ, Theodotus m. Adriapopoli; 43. 20 febr.: кѣ лѣвѣ чю(а), Leo ep. Cataniae; 44. 21 febr.: кѣ тим(о)ѡен, Timotheus in Symbolis; 45. 22 febr.: кѣ андрѡн(и)кѣ) Іуниа, Andronicus et Iunia mm.; 46. 23 febr.: кѣ полкарпѣ чю(а), Polycarpus ep. Smyrnensis; 47. 24 febr.: кѣ ѡбрѣтѣнѣ ч(с)тѣма гла(в) Іѡ, Ioannes Baptista. Inventio capitis; 48. 25 febr.: кѣ тарсѣ, Tarasius patr. CP; 49. 26 febr.: кѣ порфирѣ, Porphyrius ep. Gasensis; 50. 27 febr.: кѣ прокѡпѣ, Procopius Decapoli conf.; 51. 28 febr.: кѣ василѣ, Basileus presb.; 52. 29 febr.: кѣ касіан, Cassianus Massiliensis; 53. лѣ ѡцѣ и стѣ парзар (sic); 54. Inscriptie; 55. 14 aprilie: дѣ аристархѣ и сѣ ни(м), Aristarchus ap.; 56. 15 apr.: вѣ крискѣ(н)т, Crescens seu Crescentius; 57. 16 apr.: сѣ агѣпѣ и(ж) сѣ ни(м), Agape et socii mm. Thessalonicae; 58. 17 apr.: сѣ симѡн(и) и(ж) сѣ ни(м), Symeon ep. m. Perside; 59. 18 apr.: нѣ сава гоѡтѣ(н), Sabas Gothus; 60. 19 apr.: ѡ ѡвѣд(а)рѣ нѣ мѣтрѣ его, Theodorus m. Pergae et mater eius; 61. 20 apr.: кѣ ѡвѣд(а)рѣ трѣи(х), Theodorus Trichynas; 62. 21 apr.: кѣ іанѡварѣ и сѣ ни(м), Ianuarius ep. Beneventi; 63. 22 apr.: кѣ ѡвѣд(а)рѣ чю(а), Theodorus Syceota; 64. 23 apr.: кѣ геѡргѣ и(ж) сѣ ни(м), Georgius megalomartyr et socii; 65. 24 apr.: кѣ сава стратилатѣ, Sabas stratelates; 66. 26 apr.: кѣ василѣ в(с)ж(н)ѣ и(ж) сѣ ни(м), Basileus ep. Amasae et socii; 67. 27 apr.: кѣ симѡн(и) сѣр(а)ѡн(и)кѣ) гѣнѣ, Symeon ep. Hierosolym.; 68. 28 apr.: кѣ іасѡ(н) и(ж) сѣ ни(м), Iason et socii (Sosipater); 69. 29 apr.: кѣ мемѡн(и); 70. 30 apr.: лѣ ап(с)лѣ Іаѡв(ѣ), Iacobus ap. ep. Hierosolym.; 71. 5 mai: вѣ маринѣ (inscripție greșită, ar fi trebuit să fie Irina — Irene m. sub Licinio imp.); 72. 6 mai: сѣ прав(а)нѣнѣ іѡвѣ, Iob patriarcha; 73. 9 mai: ѡ прѣврѣ ісаѣа, Isaias proph.; 74. 16 iun.: сѣ тѣхѡн(и) чю(а) Tychon ep. Amathuntis in Cypro; 75. 17 iun.: сѣ манѣн(а) и(ж) сѣ ни(м), Manuel, et socii; 76. 18 iun.: нѣ левѣтѣ, Leontius Hypatius; 77. 19 iun.: ѡ іѡв(с)нѣм Zosimus? 78. Deisis; 79. 20 iun.: кѣ метѡдѣ и(ж) сѣ ни(м), Methodius ep. Patareae; 80. 21 iun.: кѣ Іѡланѣ, Iulianus Anazarbenus; 81. 22 iun.: кѣ третѣ в(с)ж(н)ѣ, Tertius ap. et ep. (?) sau Terentius ep.; 82. 23 iun.: аггрѣпѣнѣ, Aggripina m. Romae; 83. 29 iun.: кѣ стѣ петрѣ и павѣ(а) ап(с)лѣ, Petrus et Paulus app.; 84. 30 iun.: лѣ сѣѡ(р) вѣ ап(с)лѣ(м), Synaxis XII apostolorum; 85. 3 aug.: гѣ да(а)мѣ(т), Dalmatus ab. CP; 84. 4 aug.: дѣ вѣд(а)ѡнѣа, Eudocia m. Heliapoli in Phoenicia; 85. 5 aug.: вѣ есѣн(и)ѣ, Eusignius m. Antiochia; 86. 7 aug.: сѣ дѡмѣ(н)тѣ и(ж) сѣ ни(м), Dometius Persa et socii; 87. 8 aug.: нѣ есѣнѣа(н), Aemilianus conf.; 88. 9 aug.: ѡ ап(с)лѣ маѡѣа, Matthias ap.; 89. 10 aug.: гѣ лаврѣн(т)ѣ, Laurentius m. Romae; 90. 11 aug.: сѣ еѡпѣлѣ левн(т), Eupulus m. Catanae; 91. 12 aug.: вѣ фѡтѣа и(ж) сѣ ни(м), Photius et socii; 92. 13 aug.: гѣ аѣнѣа црѣцѣ, Xena (Irene imp.); 93. 19 aug.: ѡ андрѣа и(ж) сѣ ни(м), Andreas stratelates; 94. 20 aug.: кѣ прѣ(ѡ)врѣ самѡнѣа, Samuel proph.; 97. sf. cuvios neidentificat; 98. sf. cuvios neidentificat; 99. паѡмѣа, Pachomius ab. in Thebaide; 100. ааггѣа гѣнѣ; 101. варѣа(м), Barlaam; 102. Іѡсѣа(ф); 103. ѡвѣн(и)тѣ(с), Theoctistus presb. Amphipoliti, m. Byzantii; 104. ѡласѣа.

Pl. III. Menelog, perete sud (des en M. Buculei): 1. 6 sept.: сѣ чю(а) стѣго архѣаггѣа мѣхѣанѣа, Miraculum Chonae; 2. 7 sept.: сѣ стѣн сѡзѡнт, Sozon m. Pompepoli; 3. 9 sept.: ѡ стѣн іѡанѣнѣа и аѣа, Ioachim et Anna parentes Deiparae; 4. 10 sept.: гѣ стѣн мѣчѣн(и)цѣн мѣнѡд[ѡ]ра, мѣнѡд[ѡ]ра, мѣнѡдѡра, Menodora, Metrodora et Nymphodora vv. mm. in Bithynia; 5. 11 sept.: сѣ стѣа ѡвѣд(а)ра, Theodora dicta Theodorus; 6. 12 sept.: вѣ стѣа аѣтѡнѣ(м), Autonomus ep. m. in Bithynia; 7. 13 sept.: гѣ стѣа ѡ(р)нѣанѣ, Cornelius centurio m.; 8. 15 sept.: вѣ стѣа нѣкѣтѣа, Nicetas Gothus; 9. 25 oct.: кѣ марѣнѣанѣа мѣртѣрѣа, Marcianus et Martyrius notarii mm. CP; 10. 26 oct.: кѣ дѣмѣтрѣа, Demetrius megalomartyr Thessalonicae; 11. 26 oct.: кѣ стѣго дѣмѣтрѣа полѡѡн м[ѣ]нѣа и вѣрѣжѣа по сѣтанѣа шѣтра жѣлѣѣа, Demetrius. Miraculum; 12. 27 oct.: кѣ нѣстѡрѣ, Nestor m. Thessalonicae; 13. 28 oct.: кѣ терѣнтѣа и дрѡ(ж)нѣа, Terentius et socii; 14. 29 oct.: кѣ аѣнасѣасѣа, Anastasia v.m. Romae; 15. 30 oct.: лѣ зѣнѡѣа и зѣнѡѣа, Zenobius et Zenobia mm. Aegaeae in Cilicia; 16. 31 oct.: лѣ епѣмѣахѣа, Epimachus m. Alexandriae; 17. 1 nov.: мѣсѣаа нѣѡкрѣа дѣ нѡѡѣа дѣмѣнѣа(н), Cosmas et Damianus mm. in Asia; 18. 20 dec.: кѣ игѣнатѣа вѣгѣнѣсѣа, Ignatius m. Nicomediae; 19. 21 dec.: кѣ нѣѡлѣанѣа, Iuliana m. Nicomediae; 20. 22 dec.: кѣ аѣнасѣасѣа, Anastasia vidua m. Romae; 21. 23 dec.: кѣ ѡвѣд[ѣ]а дрѣ(ж)нѣа, Martyres X in Creta; 22. 24 dec.: кѣ еѡгѣнѣа, Eugenia v.m. Alexandriae; 23. 26 dec.: кѣ стѣа бѣа по рѡжѣдѣнѣа, Synaxis M. V.; 24. 27 dec.: кѣ стѣѡѡанѣа, Stephanus diac. prothomartyr; 25. 28 dec.: кѣ... тѣмѣа мѣчѣнѣа, Martyres 20 000 Nicomediae; 26. 30 dec.: лѣ аѣнѣсѣа, Anysia m. Thessalonicae; 27. 1 ian.: мѣсѣаа гѣнѣаа(р) а ѡвѣрѣѣа[ѣ]нѣа и стѣа васѣлѣа, Circumcisio, Basileus ep. Caesariensis in Cappadocia; 28. 1 mart.: дѣ еѡдѡнѣа, Eudocia m. Heliopoli in Phoenicia; 29. 2 mart.: вѣ нѣкѣтѣа чю(а), Nicetas; 30. 3 mart.: гѣ еѡтрѡпѣа и дрѡ(ж)нѣа, Eutropius m. in Ponto et socii; 31. 4 mart.: дѣ павѣ(а) и дрѡ(ж)нѣа, Paulus et socii mm. in Ptolemaide; 32. 5 mart.: вѣ конѡнѣа, Conon m. Iconii; 33. 6 mart.: сѣ дѣѡдрѣа и дрѡ(ж)нѣа, Theodorus et socii martyres XLII Amorienses; 34. 7 mart.: сѣ еѡфрѣа(м) и(ж) сѣ ни(м), Ephraem et socii; 35. 8 mart.: нѣ ѡвѣфѣлактѣа, Theophylactus ep. Nicomediae; 36. 9 mart.: ѡ мѣчѣнѣа(н), Martyres XL Sebasteni; 37. 10 mart.: гѣ кондрѣа(т) и(ж) сѣ ни(м), Codratus et socii mm. Corinthi; 38. 11 mart.: сѣ іѡсѡф[ѣ]нѣа, Sophronius patr. Hierosolym.; 39. 1 mai: мѣсѣаа мѣа дѣ іерѣмѣа прѣ(ѡ)врѣа, Ieremias proph.; 40. 2 mai: вѣ сѣлѣанѣа и(ж), Silvanus ep.; 41. 3 mai: гѣ тим(о)ѡен и(ж) сѣ ни(м), Timotheus m. et Maura coniug. eius; 42. 14 mai: дѣ ісѣдѡ(р), Isidorus

m. in insula Chio; 43. 15 mai: $\tilde{\alpha}$ пахомѣ, Pachomius abbas.; 44. 16 mai: $\tilde{\alpha}$ александръ, Alexander ep. Hierosolym; 45. 17 mai: $\tilde{\alpha}$ ап(с)лъ асон, Iason ap. m. Coreyrae (?); 46. 18 mai: $\tilde{\alpha}$ нѣрасѣа, Euphrasia Ancyr. m.; 47. 25 iun.: $\tilde{\alpha}$ фебронѣ, Febronia m. Sibopoli in Mesopotamia; 48. 26 iun.: $\tilde{\alpha}$ давид(а), David solitarius Thessalonicae; 49. 27 iun.: $\tilde{\alpha}$ самсон, Sampson presb. xenodochus CP; 50. 28 iun.: $\tilde{\alpha}$ дѣа штрона распати, Cyrus et Ioannes mm. in Aegypto (?); 51. 5 iul.: ... лѣада, Lampadius asceta; 52. 6 iul.: $\tilde{\alpha}$ си(с)е, Sisoës anach.; 53. 7 iul.: ... тома, Thomas Maleo; 54. 8 iul.: $\tilde{\alpha}$ прокопѣ и мт ... ѿв(а) ..., Procopius m. Caesaræ et mater eius Theodosia; 55. 14 aug. $\tilde{\alpha}$ прѣврѣ мнѣин, Micheueas proph.; 56. 16. aug.: $\tilde{\alpha}$ диомид(а), Diomedes m. anargyr.; 57. 17 aug.: $\tilde{\alpha}$ миро(н), Myron m. Cyzici; 58. 18 aug.: $\tilde{\alpha}$ флора и лавра, Florus et Laurus mm. in Illyrico; 59. 27 aug.: $\tilde{\alpha}$ sf. cuvios, Poemen anach. in Sceti (?); 60. 28 aug.: $\tilde{\alpha}$ sf. cuvios, Moyses Aethiopa eremita in Libia (?); 61. 30 aug.: $\tilde{\alpha}$ фатин; 62. 31 aug.: $\tilde{\alpha}$ ла ... аго пр(с)тымъ въж, Maria Deipara Deposito cingului; 63. 23 aug. $\tilde{\alpha}$ лѣппа, Lupus m.; 64. 24 aug.: $\tilde{\alpha}$ [в]арѣоломѣин, Bartholomeus ap.; 65. 25 aug.: $\tilde{\alpha}$ ап(с)лъ ти(т), Titus ap. ep. Gortin. in Creta; 66. 26 aug.: $\tilde{\alpha}$ андрѣа(н) и наталиа Adrianus et Natalia uxor Adriani mm in Nicomediae; 67. наарѣи(н), Hilarion (?); 68. иосиф(ѣ), Ioseph anachoreta; 69. данѣл, Daniel hegum.; 70. иерѣмѣа, Ieremias; 71.—73. sf. cuvioși neidentificați; 74. Inscriptiie; 75. маѣин(м), Maximus conf. CP; 76. стѣ петръ, Petrus (?); 77. снѣва(н).

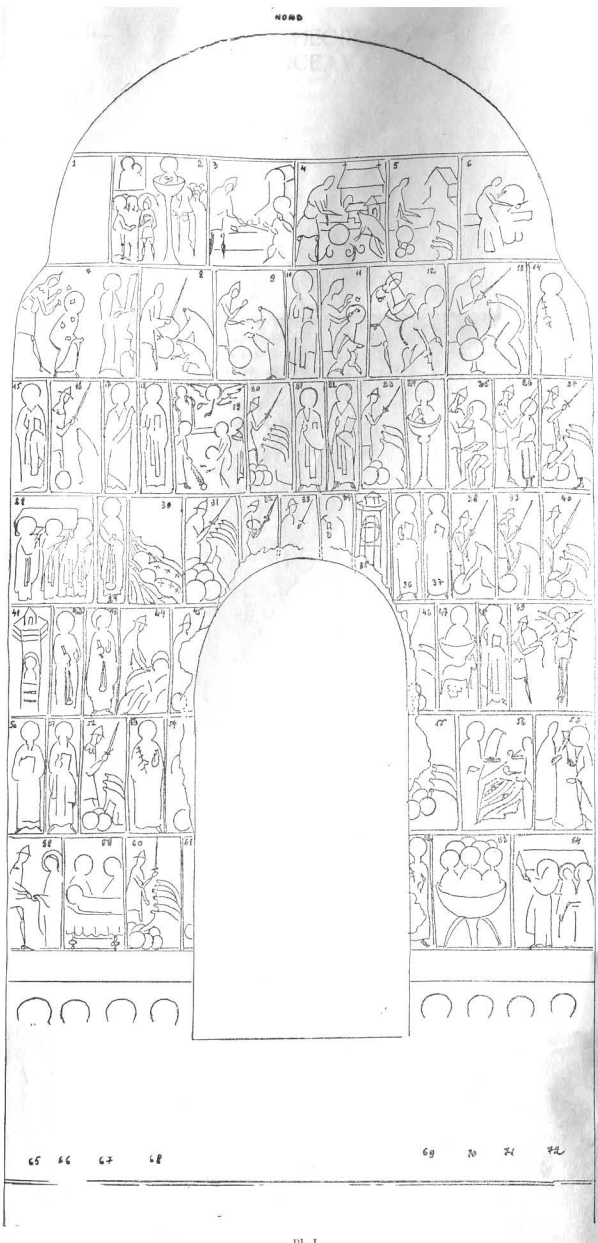
Pl. IV. *Menolog*, perete vest (desen M. Buculei): 1. 16 sept.: $\tilde{\alpha}$ фѣмѣа, Euphemia v.m. Chalcedone; 2. 17 sept.: $\tilde{\alpha}$ вѣрѣа, вѣ[вѣ]а, на дѣ[вѣ]а[ж] [н] софѣа, Sophia, Pistis, Elpis et Agape mm. Romæ; 3. 18 sept.: $\tilde{\alpha}$ еумѣнѣ, Eumenius ep. Gortinae; 4. 19 sept.: $\tilde{\alpha}$ трѣфѣи(м) и дѣрѣ(ж)н, Trophimus et socii; 5. 20 sept.: $\tilde{\alpha}$ еустатѣи и дѣрѣ(ж)н, Eustathius Placidus m. Romæ et Theoplista uxor elus; 6. 21 sept.: $\tilde{\alpha}$ на прѣврѣ иѣна, Ionas proph.; 7. 22 sept.: $\tilde{\alpha}$ кѣ фѣа, Phocas ep. m. Sinope; 8. 23 sept.: $\tilde{\alpha}$ вѣа зачѣ[тѣ] стѣ[в]а [и]о(н)а пр(а)ча, I.B. Narratio de conceptione; 9. 24 sept.: $\tilde{\alpha}$ вѣа, Thecla v.m. Seleucia; 10. 25 sept.: $\tilde{\alpha}$ вѣросина, Euphrosyna v.m. Alexandriae; 11. 26 sept.: $\tilde{\alpha}$ кѣ иѣа вѣосл(ѣ) и сѣ вѣчинѣи(м), Ioannes theologus ep.; 12. 27 sept.: $\tilde{\alpha}$ калѣстрат и ..., Callistratus et socii; 13. 28 sept.: $\tilde{\alpha}$ кѣ Харѣтѣи(н), Chariton eremita; 14. 29 sept.: $\tilde{\alpha}$ кѣ кѣрѣа(н), Cyrillus anach.; 15. 30 sept.: $\tilde{\alpha}$ григорѣи ..., мѣи, Gregorius ep. Maioris Armeniae; 16. 2 nov.: $\tilde{\alpha}$ [а]кѣинѣи и дѣрѣжн, Acyndinus et socii mm. in Perside; 17. 3 nov.: $\tilde{\alpha}$ акѣсѣмѣа, Acepsimas ep. m. in Perside; 18. 4 nov.: $\tilde{\alpha}$ иѣанѣнѣи вѣ(а), Ioanicius mon. in Bithynia; 19. 5 nov.: $\tilde{\alpha}$ галактѣи(н) и епѣстѣмѣа, Galaction et Episteme mm. Emesae; 20. 6 nov.: $\tilde{\alpha}$ павѣа [и]осѣа[вѣ]а[ж]нѣ, Paulus conf.; 21. 7 nov.: $\tilde{\alpha}$ иѣрон и сѣ ии(м), Hieron et socii XXXIII mm. Melitinae; 22. 8 nov.: Synaxis arch. Michaelis; 23. 9 nov.: $\tilde{\alpha}$ матѣрна, Matrona Pergensis mon. CP; 24. 10 nov.: $\tilde{\alpha}$ вѣрѣстѣа, Orestes m. Tyanis in Cappadocia; 25. 11 nov.: $\tilde{\alpha}$ мѣна, Menas m. in Aegypto; 26. 12 nov.: $\tilde{\alpha}$ иѣа мѣ(с)тѣа, Ioannes eleemosynarius ep. Alexandriae; 27. 13 nov.: $\tilde{\alpha}$ иѣа вѣа вѣа ..., Ioannes Chrysostomus; 28. 14 nov.: $\tilde{\alpha}$ ап(с)лъ фѣлѣппѣ, Philippus ap.; 29. 15 nov.: $\tilde{\alpha}$ гѣур ... и сѣ ии(м), Gurias et socii mm. Edessae; 30. 16 nov.: $\tilde{\alpha}$ (sic) ма ..., Matthaeus ap.; 31. 2 ian.: $\tilde{\alpha}$ сѣа [и]сѣтѣрѣа, Silvester p. Romæ; 32. 3 ian.: $\tilde{\alpha}$ ма[ла]хѣа прѣврѣ, Malachias proph.; 33. 4 ian.: $\tilde{\alpha}$ иѣвѣмѣа, Euthymius iun.; 34. 5 ian.: $\tilde{\alpha}$ павѣа вѣвѣн(с), Paulus erem.; 35. 8 ian.: $\tilde{\alpha}$ доминѣа, Domnica hegumena CP; 36. 9 ian.: $\tilde{\alpha}$ вѣполѣвѣа, Polyeuctus m. Melitinae in Armenia; 37. 10 ian.: $\tilde{\alpha}$ григорѣи нѣ(с), Gregorius ep. Nyssenus; 38. 12 ian.: $\tilde{\alpha}$ вѣтѣианѣи, Tatiana m. Romæ; 39. 13 ian.: $\tilde{\alpha}$ гѣрѣмѣа(а) и (а)жѣнѣа, Hermylus et socii mm. Singiduni; 40. 14 ian.: $\tilde{\alpha}$ [а]калѣа ... н(ж) на сѣианѣстѣа гѣрѣа, monachi in Sinai et Raithu mm.; 41. 15 ian.: $\tilde{\alpha}$ иѣа(н), Ioannes Calybita asceta; 42. 16 ian.: $\tilde{\alpha}$ сѣа испѣа дѣиѣа петѣра, Petri ep. catenae; 43. 18 ian.: $\tilde{\alpha}$ вѣанѣасѣа и кѣири(а), Athanasius ep. Alexandriae et Cyrillus Alexandrinus; 44. 19 ian.: $\tilde{\alpha}$ макарѣа, Macarius Aegypt.; 45. 21 ian.: $\tilde{\alpha}$ ма маѣин(м), Maximus conf.; 46. 22 ian.: $\tilde{\alpha}$ вѣа тимѣѣи, Timotheus ap.; 47. 23 ian.: $\tilde{\alpha}$ кѣ калѣмент и дѣрѣ(ж)н, Clemens ep. Ancyrae; 48. 24 ian.: $\tilde{\alpha}$ вѣа мѣлѣа и дѣрѣ(ж)н, Xena Mylasae in Caria; 49. 25 ian.: $\tilde{\alpha}$ григорѣи вѣослѣа, Gregorius Theologus; 50. 26 ian.: $\tilde{\alpha}$ кѣ вѣиѣофѣи и дѣрѣ(ж)н, Xenophon m., Maria conuluges, Ioannes et Arcadius eorum filii; 51. 10 mai: $\tilde{\alpha}$ ап(с)лъ вѣа(с)тѣа, Simon Zelote ap.; 52. 11 mai: $\tilde{\alpha}$ мѣкѣа, Mocius m. Byzantii; 53. 12 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣиѣфанѣа, Epiphanius ep. Constant. Cyprei; 54. 13 mai: $\tilde{\alpha}$ гѣа кѣириѣа, Glyceria m. Heraclea in Thracia; 55. 14 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа(н), Teophanus conf. chronographus; 56. 15 mai: $\tilde{\alpha}$ гѣа сѣа вѣианѣа, Sabinus m. Hermopoli; 57. 16 mai: $\tilde{\alpha}$ александѣрѣа, Alexandrus m. Pydnae; 58. 15 mai: $\tilde{\alpha}$ агапѣи(ж) сѣа ии(м), Agapius m. Caesaræ et socii; 59. 16 mai: $\tilde{\alpha}$ папѣа, Papa m. in Pamphylia; 60. 17 mai: $\tilde{\alpha}$ александѣрѣа, Alexius Homo Dei; 61. 18 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣири(а), Cyrillus archiep. Hierosolym.; 62. 19 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа Хрисѣа(н)ѣа и(ж) сѣа ии(м), Chrysantus et Daria mm. in Romæ; 63. 20 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа гѣрасѣи(м), Gerasimus mon.; 64. 21 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣири(а), Cyrillus ep. (?); 65. 22 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣасѣлѣа, Basilus presb. m. Ancyrae; 66. 23 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣири(н) и(ж) сѣа ии(м), Nicon ep. et socii prope Tauromenium in Sicilia; 67. 24 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа(а), Iacobus conf.; 68. 27 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа матѣрна, Matrona m. Thessalonicae; 69. 28 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа вѣа вѣа(н), Hilarion hegum.; 70. 29 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа [вѣа вѣа вѣа]и(ж) и сѣа ии(м), Barachisius et Ioannes mm. in Perside; 71. 30 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа(н) вѣа, Ioannes Climacus; 72. 31 mai: $\tilde{\alpha}$ аа вѣа вѣа, Acacius ep. Melitinae; 73. 1 iul.: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа и дѣа вѣа(н), Cosmas et Damianus; 74. 2 iul.: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа вѣа(н) вѣа, Maria Deipara, Deposito vestis; 75. 4 iul.: $\tilde{\alpha}$ аа ... вѣа вѣа ..., Andreas Cretensis; 76. 19 mai: Patricius ep. m. Prusae (?); 77. 20 mai: Thallelaeus m. Aegis in Cilicia (?); 78. 22 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа вѣа(н) и(ж) сѣа ии(м), Basiliscus m. Comanis in Ponto; 79. 23 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа мѣа(н) и(с), Michael ep. Synnad. conf.; 80. 24 mai: $\tilde{\alpha}$ сѣа вѣа(н), Symeon stylita iun. in monte Mirabili; 81. 25 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа вѣа вѣа(н), Celestinus m.; 82. 26 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа ап(с)лъ вѣа вѣа, Carpus ap.; 83. 27 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа вѣа(н), Therapon ep. m. in Cypro; 84. 28 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа вѣа вѣа, Eladius ep.; 85. 29 mai: $\tilde{\alpha}$ кѣа вѣа вѣа(а) вѣа, Theodosia m. Caesaræ; 86. 30 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа вѣа, Eutychius ap.; 87. 31 mai: $\tilde{\alpha}$ вѣа вѣа и(ж) сѣа ии(м), Hermia,

ц), in Ponto et socii; 88. 1 iul.: м(с)ца. Иста. а истин(и) философ, Iustinus Philosophus; 89. 2 iul.:
 в. ан. м(ч)ни(ц), Martyres XXXVIII; 90. 3 iul.: г. манон(а) н(ж) съ нн(м), Mnuel et socii mm. Adrianopoli;
 91. 4 iul.: д. марфа, н. марфа, Martha et Maria; 92. 21 aug.: ка. ап(с)ла. ѿ аѿ, Thaddeus ap.; 93. 22 aug.:
 кя. агафонн(к) н(ж) съ нн(м), Agathonicus m. in Bithynia; 94. 9 iul.: ѿ. панкратіе, Pancratius ep. Tauro-
 men.; 95. 10 iul.: і. лив(и)тїе н(ж) съ нн(м), Martyres XLV Nicopoli in Armenia; 96. 11 iul.: аї. евфиміа,
 Euphemia v.m. Chalcedonae; 97. 12 iul.: вї. проклъ н(ж) съ нн(м), Proclus et socii mm. Ancyrae; 98. 13 iul.:
 гї. стефа(н), Stephanus savaitus; 99. 14 iul.: аї. юустъ, Iustus m.; 100. 15 iul.: аї. иури(к), иудамта, Iulitta et
 Cyricus Iconiensis mm.; 101. 16 iul.: сї. атиноге(н) н(ж) съ нн(м), Athenogenes ep. Pedachthoe; 102.
 17 iul.: зї. марина, Marina m. Antiochiae Pisidiae; 103. 18 iul.: нї. . . . еммала(н), Aemilianus m. Durostori
 in Moesia; 104. 19 iul.: ѿї. аїа, Dius monasterii conditor CP; 105. 20 iul.: к. иулино(с)но: к. асхаж(а)нї
 пр(о)ркъ. иста. Elias proph.; 106. 21 iul.: ка. сим(е)и(н), іуанъ, Symeon salus apud Emesam in Syria, Ioannes
 Edessenus asceta; 107. 22 iul.: кя. маг(а)дан(и) миро, Maria Magdalena; 108. 23 iul.: кг. фокъ, Phocas m.; 109
 сам(п)сѡнъ], Sampson presb. xenodochus CP; 110. . . . ерхїе (?), 111. херимон, Hermaeus presb. m. Myrae
 (?); 112. фарм89їе; 113. ѿеи(а)ркъ, Theodorus — quis?; 114. зосима, Zosimas ab.; 115. акакіе Acacius mon.
 in Asia; 116. еулогїе, Eulogius.

PI. V. Programul iconografic al picturilor de pe boltă.

NORD

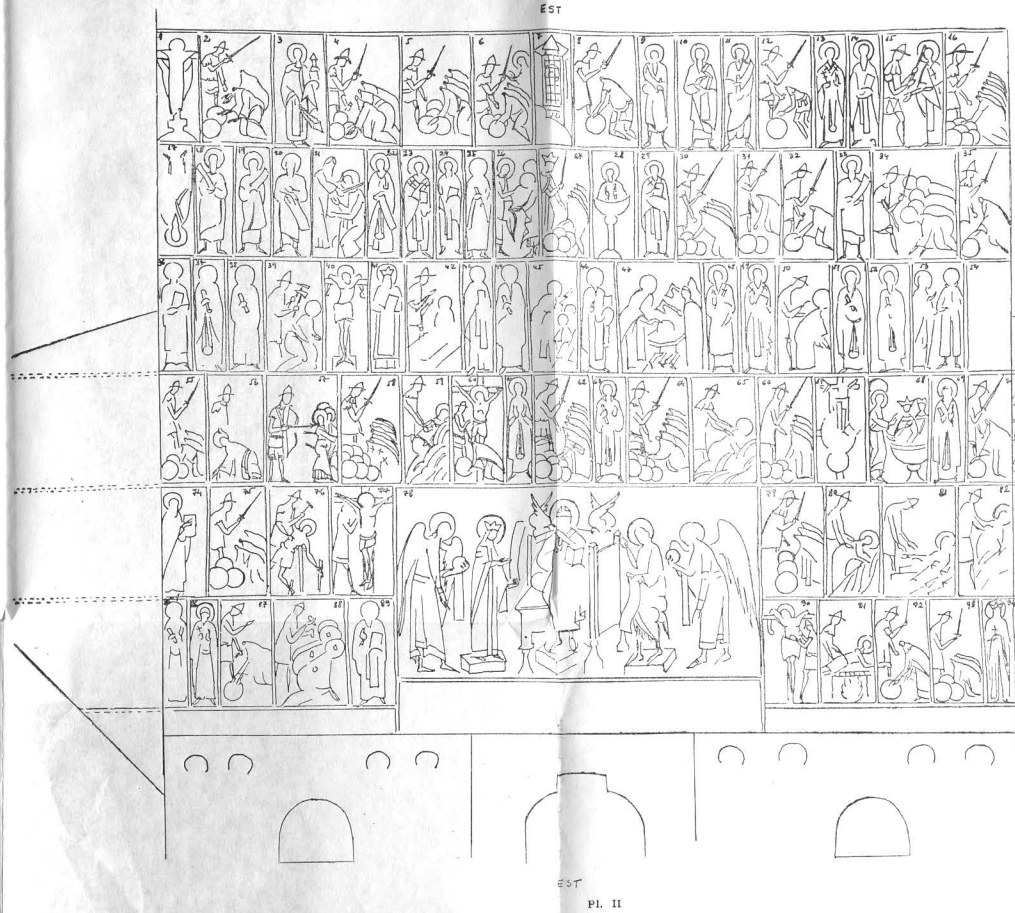
ICE



Pl. I

DOBROVĂȚ—SCHEMA ICONOGRAFICĂ A PICTURILOR MURALE
DIN CAMERA MORMINTELOR

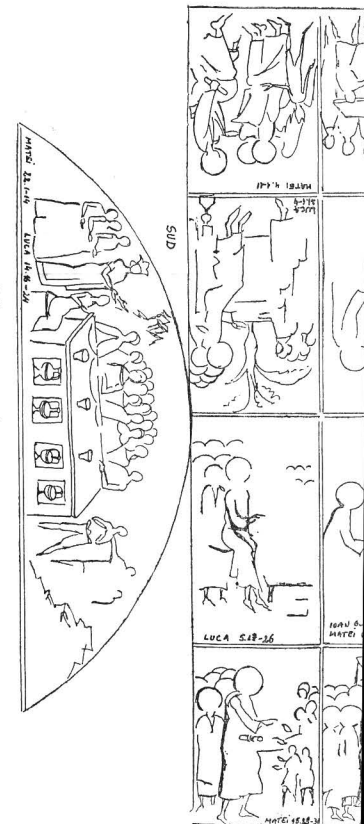
EST



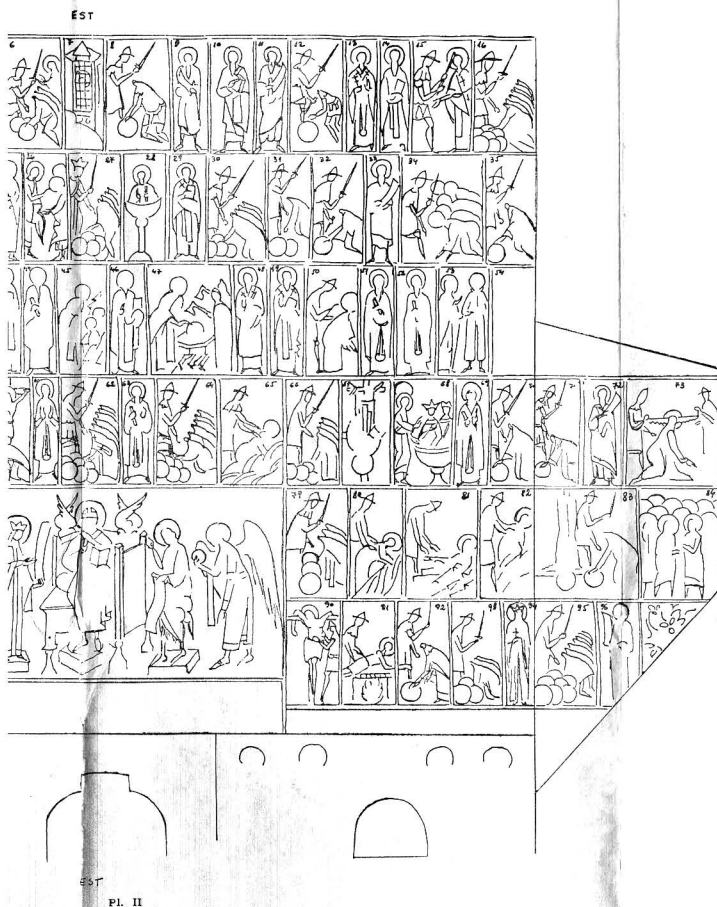
Pl. II



VEST
Pl. IV



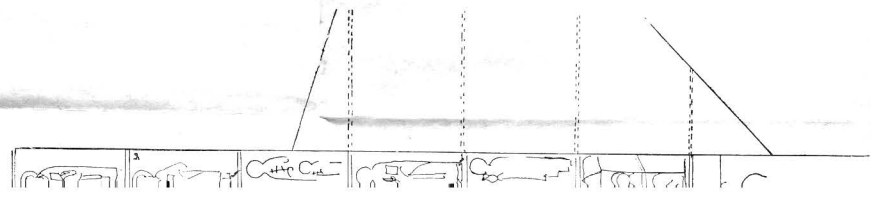
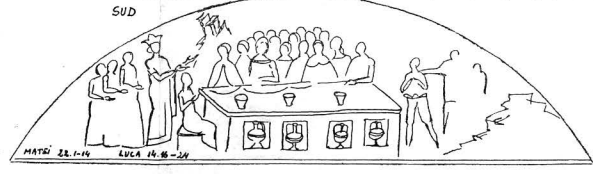
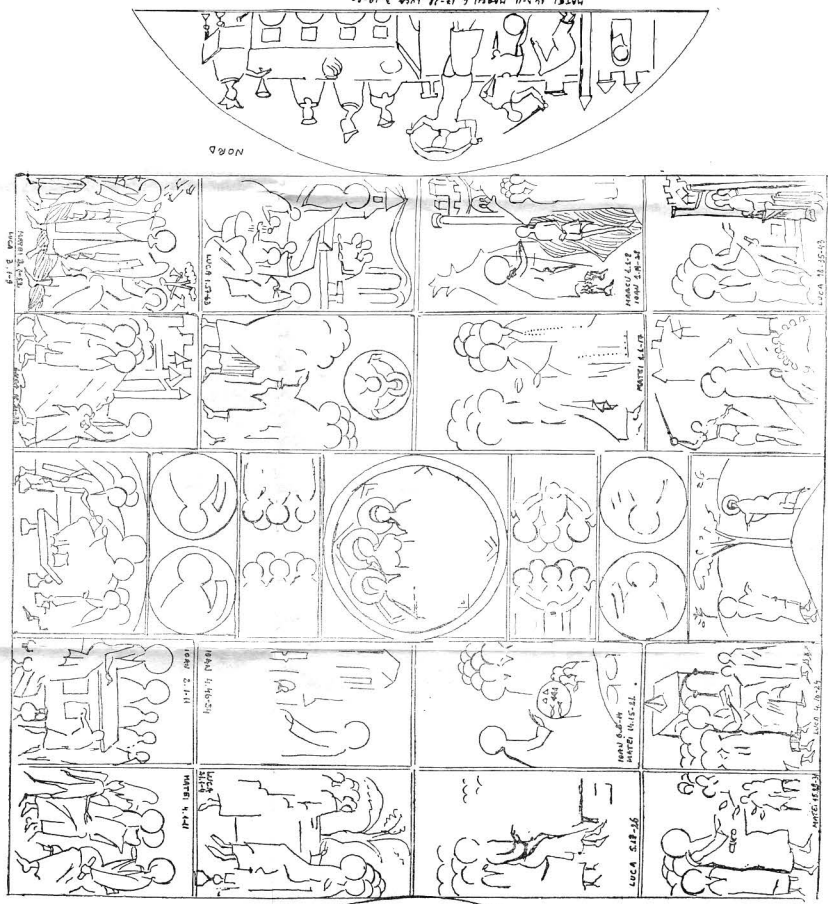
SCHEMA ICONOGRAFICĂ A PICTURILOR MURALE
DIN CAMERA MORMINTELOR



Pl. II



Pl. III



CAHLE CU SFÎNTUL GHEORGHE DESCOPERITE LA SUCEAVA

de PARASCHIVA-VICTORIA BATARIUC

C

ercetările arheologice efectuate de-a lungul timpului în orașul Suceava au dus la descoperirea unui important volum de mărturii privitoare la istoria culturii și civilizației medievale românești. Între aceste mărturii se detașează, prin cantitatea deosebită ca și prin calitatea de excepție a unor exemplare, cahlele pentru sobă, atât simple cât și ornamentate, cu o mare varietate de motive decorative: geometrice, vegetale, zoomorfe, heraldice, scene inspirate din eposul cavaleresc și din viața de curte, povestiri morale, subiecte biblice și hagiografice.

O mare grupă din categoria cahlelor descoperite la Suceava în construcții legate de domnie, precum Cetatea de Scaun, Curtea Domnească ori „casa domniei” sau casa din zona „B” de pe Cîmpul Șanțurilor ca și în casele unor orașeni, o formează cele cu subiecte inspirate din Biblie sau din povestirile hagiografice, dintre care cele mai numeroase sînt cele legate de un episod din legenda Sfîntului Gheorghe, și anume scena uciderii balaurului.

Din punctul de vedere al formei constructive, cahlele decorate cu Sfîntul Gheorghe se pot grupa în mai multe tipuri: cahle pătrate cu picior de montare tronconic, cahle dreptunghiulare cu picior de montare semicilindric și cahle dreptunghiulare cu piciorul de montare rectangular, scurt. Dimensiunile cahlelor variază în funcție de tipul constructiv ca și de încadrarea lor cronologică. Astfel, cahlele pătrate cu picior de montare tronconic au dimensiuni variind în jurul valorilor: $i = 24$ cm; $l = 23$ cm; adîncime picior montare = 19 cm; cele dreptunghiulare cu picior de montare semicilindric: $i = 32$ cm; $l = 24 - 27$ cm; adîncime picior montare = 10 cm; iar cahlele dreptunghiulare cu picior de montare rectangular, scurt: $i = 18$ cm; $l = 16$ cm; adîncime picior montare = 4 - 5 cm. Aceste ultime cahle se datează în secolul al XVII-lea.

Scena înfruntării dintre Sfîntul Gheorghe și balaur cunoaște două tipuri iconografice în tratarea subiectului, tipuri ce prezintă mai multe variante: sfîntul reprezentat călare și sfîntul figurat pedestru.

Tipul iconografic cu Sfîntul Gheorghe călare este ilustrat de mai multe variante, datate în secolul al XV-lea, descoperite în medii diverse, pe întreg teritoriul orașului Suceava.

Schema decorativă este aproximativ aceeași: sfîntul călare, redat neaureolat, îmbrăcat sau nu în armură, străpungînd fără un efort vizibil balaurul, figurat în partea inferioară a cahlei, disproporționat de mic față de întreaga compoziție, cu trăsături mai degrabă grotești decît terifiante. Scena este urmărită de prințesa care urma să fie devorată de monstru și de către părinții ei — regele și regina din cetatea pustiită de balaur.

Sînt cunoscute variante în funcție de trăsăturile fizionomice ale sfîntului, detaliile de costum și harnașament, modul de desenare a calului și a balaurului, cît și figurarea prințesei și a părinților săi.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., Seria ARTĂ PLASTICĂ, Tom 39, P. 33-40, BUCUREȘTI, 1992

Una dintre cele mai vechi reprezentări ale înfruntării dintre Sfântul Gheorghe și balaur¹ este figurată pe cahelele descoperite într-o locuință de lângă zidul de nord al Curții Domnești, locuință distrusă, în urma incendiului din anul 1476². Este vorba despre cahe patrate, cu picior de montare tronconic, nesmălțuite, cu cîmpul încadrat de un chenar îngust, în relief. În cîmp, sfântul, reprezentat călare, cu fața aproape dreptunghiulară, purtînd un coif ascuțit, îmbrăcat cu o tunică terminată cu falduri dese, strînsă în talie cu o centură, are pantofi cu vîrfurile ascuțite (solerets à la Poulaine) și pînteni cu durița rotundă. Calul, desenat stingaci, cu coama involburată, neavînd altă piesă de harnașament decît friul, pășește spre dreapta. În partea inferioară a cahelei, balaurul, disproporționat de mic față de cal, cu un corp cilindric, striat de dungi oblice care sugerează solzii, cu labele terminate cu ghiare, cu capul prelung și botul căscat, străpuns de lance. În partea superioară dreaptă a cahelei, în picioare, prințesa îmbrăcată într-o rochie cu falduri strînsă pe talie cu o centură, are pe cap o coroană cu trei (?) fleuronii. În stînga cahelei, în spatele sfîntului, o construcție rectangulară — cetatea pustiită de balaur și mintuită de sfînt (fig. 1/1).

De la sfîrșitul secolului al XV-lea, datează cahelele patrate, cu picior de montare tronconic, nesmălțuite, descoperite la Cetatea de Scaun³ și în casa din zona „B” de pe Cîmpul Șanțurilor⁴. Întreaga compoziție degajă un aer de stingăcie. Sfîntul, cu o siluetă grăcilă, este îmbrăcat cu o tunică strînsă în talie de o centură. Calul, de proporții corecte, are o mișcare nefirească, țeapănă, amintind caii de lemn. Balaurul ocupă toată partea inferioară a cahelei, este figurat cu un corp segmentat, cu aripile strînse pe spate, amintind de o gigantică insectă apocaliptică, al cărui bot, căscat, este străpuns de lance. Lupta se petrece lângă zidurile unei cetăți, figurată printr-un chenar rectangular, de unde spectatori speriați — două personaje încoronate — părinții prințesei, privesc fazele înfruntării, în timp ce prințesa, plasată în dreapta, este reprezentată îngenunchiată, îmbrăcată într-o rochie cu falduri, purtînd peste părul lung revărsat pe umeri o coroană (fig. 1/2). Căhele similare au fost descoperite la Curtea Domnească din Bacău⁵, la vechea mănăstire a Moldoviței⁶, în locuința L IV de la Baia, din apropierea bisericii catolice⁷, la curtea boierească a lui Luca Arbore de la Arbure⁸. Aparținînd unui orășean înstărit, locuința L IV de la Baia și, implicit, soba descoperită în interior se încadrează cronologic în perioada 1467—1476⁹, în timp ce locuința din zona „B” de pe Cîmpul Șanțurilor se datează la sfîrșitul secolului al XV-lea¹⁰, iar curtea lui Luca Arbore după anul 1502¹.

La Cetatea de Scaun¹², în „casa domniei” de pe Cîmpul Șanțurilor¹³, ca și în casa de orășean de pe strada Petru Rareș¹⁴ au fost descoperite cahele care prezintă o altă variantă a temei iconografice a luptei dintre Sfîntul Gheorghe și balaur. Căhele, nesmălțuite sau acoperite cu diverse culori de smalț — alb cu vîrste verzi ori verde — sînt de formă aproximativ pătrată, cu piciorul de montare tronconic. În cîmp, în prim plan, reprezentat călare, sfîntul în luptă cu balaurul. Sfîntul, robust, cu fața ovală, pomeții reliefați, bărbia proeminentă, părul scurt și ondulat, este îmbrăcat cu platoșă carenată, jambiere din metal cu încheietura genunchiului marcată, pantofi din metal cu vîrfurile ascuțite și pînteni cu tija lungă, ținînd în mina dreaptă friul și în cea stîngă lancea. Calul, masiv, stingaci desenat, greoi, este redat în mișcare spre stînga, călcînd în picioare balaurul. Toată partea inferioară a cahelei este ocupată de balaur, disproporționat de mic față de restul compoziției, redat sub forma unei

¹ Cele mai vechi cahele decorate cu scena înfruntării dintre Sfîntul Gheorghe și balaur sînt cele descoperite la Curtea Domnească din Vaslui, cu o tratare iconografică ce nu se va mai întîlni în Moldova. Aceste cahele se datează în prima jumătate a secolului al XV-lea, fiind legate de lucrările întreprinse de voievodul Ștefan al II-lea, care între 1435—1442 și-a fixat reședința la Vaslui. Cf. Alexandru Andronic, *Unele probleme referitoare la feudalismul de contact și cultura medievală din Moldova în secolul al XV-lea*, în *MemAntiq*, IX—XI, 1985, p. 284—285, fig. 2.

² Mircea D. Matei, Emil I. Emandi, *Cetatea de Scaun și Curtea Domnească din Suceava*, București, 1988, fig. 27.

³ Rudolf Gassauer, *Teracote sucevene*, în *BCMI*, XXVIII, 1935, fasc. 86, p. 161, fig. 22.

⁴ Ion Nestor și colab., *Șantierul arheologic Suceava*, în *Materiale*, V, fig. 6/3.

⁵ Alexandru Artimon, *Date istorice și arheologice cu privire la Curtea Domnească din Bacău*, în *RMM*, *MIA*, 2, 1987, p. 11, fig. 11/3,5.

⁶ Gh. I. Cantacuzino, *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice*, în *BM I*, 1971, 3, p. 82, fig. 7.

⁷ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Elemente decorative în ceramică monumentală de la Baia (jud. Suceava)*, în *Suceava*, XI—XII, 1984—1985, pp. 150, 161, fig. 8.

⁸ Petre Oprea, *Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore*, în *SCIA*, 2, 1965, p. 330, fig. 2.

⁹ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰ Trifu Martinovici, Ștefan Olteanu, *Șantierul Suceava*, în *Materiale*, VI, p. 685, 687.

¹¹ Paraschiva Victoria Bătrînu, *Căhele descoperite în cuprinsul unor curți boierești din județul Suceava, comunicare susținută la Sesiunea Muzeului Moldovei, Iași, 10—12 decembrie 1990*.

¹² K.A. Romstorfer, *Cetatea Sucevei descrisă pe temelii propriilor cercetări făcute între anii 1895—1904*, București, 1913, p. 79, fig. 75/q, pl. V.

¹³ Radu Popa, Monica Mărgineanu Cârstoiu, *Mărturie de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București 1979, p. 46—47, fig. 23.

¹⁴ Mircea D. Matei și Emil Emandi, *O casă de orășean din secolul al XV-lea de la Suceava*, în *SCIVA*, 28, 4, 1977, pp. 568—569, fig. 8/2.



1.



2.



3.



4.

Fig. 1. Cahlă descoperită într-o locuință de lângă Curtea Domnească, înainte de 1476 (1); cahlă descoperită în casa din zona „B” de pe Cîmpul Șanțurilor, sfîrșitul secolului XV (2); cahlă descoperită în „casa domniei”, deceniul nouă al secolului XV (3); cahlă traforată descoperită în „casa domniei”, reconstituire grafică arh. Monica Mărgineanu Cârstoiu (4).

șopîrle monstruoase cu corpul acoperit de solzi, desenați sub forma unor striuri oblice, cu botul căscat, lăsînd să se vadă un șir de dinți ascuțiți, gura fiind străpunsă, fără un efort vizibil, de lancea sfîntului, care-l țintuiește cu ea. În partea superioară stîngă a cahlăi, un personaj îngenunchiat, cu mîinile împreunate pentru rugăciune — este prințesa care urma să fie devorată de monstru; în partea dreaptă, în spatele unui zid crenelat care sugerează cetatea pustiită de balaur, două personaje încoronate, regele și regina, părinții prințesei salvată de sfînt, urmăresc desfășurarea evenimentelor

(fig. 1/3). Fragmente de cablă asemănătoare au fost descoperite la Curtea Domnească din Vaslui¹⁵, la curtea logofătului Ioan Tăutu de la Bălinești¹⁶ și este posibil ca acestei variante iconografice să îi aparțină și fragmentul găsit la Iași în urma unor lucrări edilitare¹⁷.

În „casa domniei” de pe Cîmpul Șanțurilor au fost descoperite și fragmente de cablă triforate aparținând aceleiași variante iconografice ca și cablăle descrise mai sus¹⁸ (fig. 1/4). Prezența acestei variante decorative în componența sobei din „casa domniei” permite încadrarea sa cronologică în deceniul nouă al secolului al XV-lea, mai precis în jurul anului 1480¹⁹.

Din zona străzii 6 Noiembrie și de la Șipot provin cablă și fragmente de cablă pătrate, cu picior de montare tronconic, nesmălțuite, cu o variantă a motivului iconografic descris mai sus, dar la care amănuntele sînt mult simplificate, tratate cu stîngăcie, întreaga compoziție degajînd un farmec naiv (fig. 2/1). Este posibil ca aceste cablă să fie produsul unui atelier periferic. Fragmente de cablă identice au fost descoperite la Curtea Domnească din Bacău²⁰.

La Cetatea de Scaun a fost descoperit un fragment de cablă pătrată, cu picior de montare tronconic, smălțuită în galben auriu. Se păstrează doar partea inferioară, cu calul desenat cu o mișcare nefirească și un balaur mic, filiform, figurat înghesuit în marginea dreaptă a cablă (fig. 3/5).

O altă variantă a temei Sfîntului Gheorghe este ilustrată pe mai multe fragmente de cablă dreptunghiulare, cu picior de montare semicilindric, nesmălțuite, descoperite la Curtea Domnească²¹. În cîmp, un cadru arhitectural gotic sugerat de un arc decorat cu un șir de cercuri incizate. Sfîntul, îmbrăcat în costum de militar roman, are pe cap un coif ascuțit. Calul, în mișcare spre dreapta, robust, este desenat cu multă grijă pentru elementele anatomice și detaliile de harnășament. În partea inferioară a cablă se vede doar un mic fragment din botul căscat al balaurului (fig. 2/3). Unele detalii tehnice — tipul de pastă, grosimea plăcii cu decor — ca și grija pentru detalii pledează pentru datarea acestei cablă în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Secolul al XV-lea cunoaște și o altă formă de tratare a înfruntării dintre Sfîntul Gheorghe și balaur, în care sfîntul este reprezentat pedestru. Fragmente de cablă cu reprezentarea Sfîntului Gheorghe pedestru s-au descoperit la Cetatea de Scaun de la Suceava (fig. 3/1), la Curtea Domnească din Vaslui²², la curtea logofătului Gavril Troțușan de la Părhăuți²³ și la Iași²⁴, dar dimensiunile reduse ale acestor fragmente nu ne permit să spunem mai mult despre ele decît că se pare că este vorba de cablă dreptunghiulare, cu picior de montare semicilindric și că există două variante: una mai simplă la Vaslui și Părhăuți și o a doua, mai elaborată, la Iași și Suceava.

Secolul al XVII-lea va cunoaște o altă tratare a legendei Sfîntului Gheorghe, inspirată de celebra *Legenda Aurea* a lui Iacopo da Varazzo, potrivit căreia balaurul a fost numai rănit de către sfînt, după care prințesa l-a legat de git cu cingătoarea sa, iar monstrul, urmînd-o docil, precum un ciine blind, a fost dus în cetate unde a fost ucis²⁵.

La Cetatea de Scaun au fost descoperite fragmente de cablă²⁶, cu picior de montare rectangular, scurt, nesmălțuite, ca și acoperite cu smalt verde închis, care se datează în secolul al XVII-lea. În cîmpul cablă, sfîntul este prezentat călare, spre stînga, îmbrăcat în costum de militar roman, cu o mantie care flutură în vînt, ceea ce subliniază impresia de mișcare. Capul este înconjurat de aureolă. În registrul superior al cablă este figurată o mină, cea a lui Dumnezeu Tatăl, care iese din nori și îl încoronează pe sfînt. În mina stîngă sfîntul ține lancea, care se termină cu o cruce, iar cu cea dreaptă friul calului. Calul, robust, este redat cu grijă pentru detalii, dar mișcarea sa este țeapănă, nefirească.

¹⁵ Rîca Popescu, *Cîteva elemente de factură gotică descoperite la curțile domnești din Vaslui*, în *RMM, MJA*, 1, 1981, pp. 53–54, fig. 5.

¹⁶ Mugur Andronic, *Repertoriul arheologic al comunei Grămești (jud. Suceava)*, în *Suceava*, XIII–XIV, 1986–1987, p. 77.

¹⁷ Nicolae N. Pușcașu, Voica-Maria Pușcașu, *Mărturie de civilizație și urbanizare medievală în vatra istorică a Iașilor* în *RMM, MJA*, 2, 1983, p. 42 fig. 12. Considerăm datarea propusă de descoperitori — secolul al XIV-lea și începutul celui următor — excesiv de timpurie pentru acest tip de cablă și pentru motivul decorativ respectiv.

¹⁸ Radu Popa, Monica Mărgineanu Cârstoiu, *op. cit.*, p. 88, fig. 73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29–30.

²⁰ Informație Alexandru Artimon, căruia îi mulțumim și pe această cale,

²¹ Paraschiva-Victoria Batariuc, *Ceramica ornamentală din secolul al XV-lea descoperită la Curtea Domnească din Suceava*, în *Suceava*, X, 1983, p. 250, pl. 4/1; 5/1.

²² Rîca Popescu, *op. cit.*, pp. 53–54, fig. 6; Alexandru Andronic, Rîca Popescu, *Șantierul arheologic Vaslui. Principalele rezultate ale săpăturilor din anii 1980–1981 de la Curtea Domnească*, în *Acta Moldaviae Meridionalis*, V–VI, 1983–1984, fig. 4.

²³ Paraschiva-Victoria Batariuc, *Cablă descoperite în cu-prinsul unor-curși boierești din județul Suceava*, Comunicare susținută la Sesiunea Muzeului Moldovei, Iași, 10–12 decembrie 1990.

²⁴ Nicolae N. Pușcașu, Voica-Maria Pușcașu, *op. cit.*, fig. 22.

²⁵ Louis Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, vol. III/II, Paris, 1958, p. 571.

²⁶ Rudolf Gassauer, *op. cit.*, p. 161, fig. 23, 24.



1.



2.



3.



4.

Fig. 2. Cahlă descoperită în zona străzii 6 Noiembrie, sfârșitul secolului XV (1); fragment de cahlă descoperit pe strada Nicolae Bălcescu, secolul XVII (2); fragment de cahlă descoperit la Cârtea Domnească, secolul XV, reconstituire grafică (3); cahlă descoperită la Cetatea de Scaun, secolul XVII, reconstituire grafică (4).

În partea stângă, în prim plan, este figurată prințesa, în picioare, având pe cap vâl și coroană și îmbrăcată cu o rochie amplă, cu mânecile și fusta brodate. În mâini prințesa își ține cingătoarea, cu care l-a legat pe balaur, prezentat ca un monstru cu un corp umflat, cioc ca de rață și coadă zimțată. Întreaga scenă se petrece pe fundalul unor ziduri crenelate de cetate, cu două turnuri, și e de remarcă că prințesa este reprezentată la fel de înaltă ca și unul din turnuri (fig. 2/4).

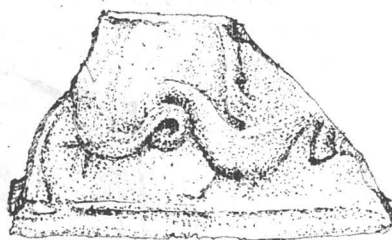
Din secolul al XVII-lea datează un fragment de cahlă smălțuită în verde, descoperit pe strada Nicolae Bălcescu cu ocazia unor lucrări edilitare²⁷. În cîmp, Sfîntul Gheorghe călare, îmbrăcat cu

²⁷ Paraschiva-Victoria Batariuc, Mugur Andronic, *Descoperiri arheologice la Suceava — contribuții la cunoașterea topo-*

grației orașului medieval, în mss.



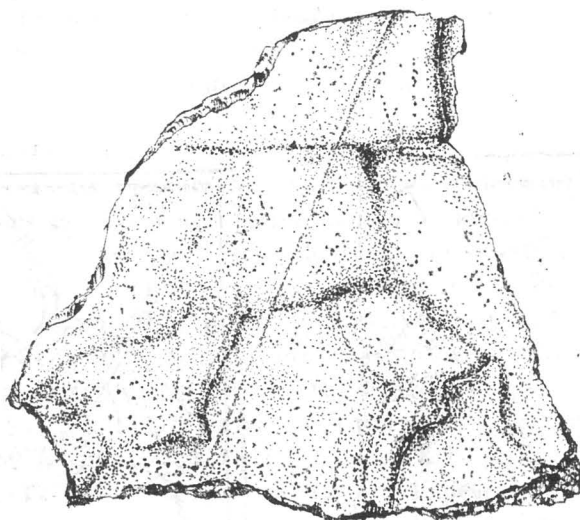
1.



2.



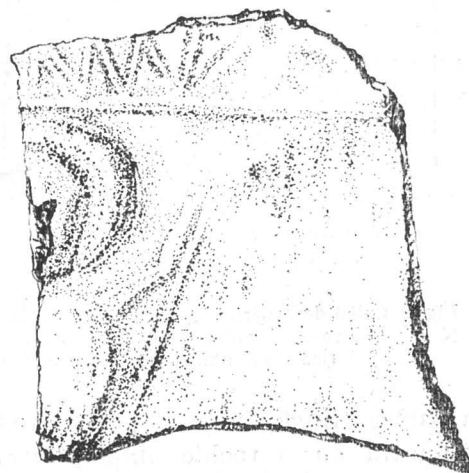
3.



4.



5.



6.

Fig. 3 Fragment de cahlă descoperit la Cetatea de Scaun, secolul XV (1): fragmente de cahlă descoperite la Sucava, secolul XVII (1,3), fragment de cahlă descoperit la Curtea Domnească, secolul XVIII (4), fragmente de cahlă descoperit la Cetatea de Scaun, secolul XV (5): fragment de cahlă descoperit la Cetatea de Scaun, secolul XVIII (6).

un pieptar din plăci metalice, are la briu cu o sabie cu lama curbă, iar la picior pintnei Calul, robust greoi reprezentat schematic, pășește spre dreapta, în picioare un balaur cu un corp umflat, coada filiformă, încolțito, și aripi ca niște nervuri (fig. 22).

Tot din secolul al XVII-lea datează o serie de fragmente de cahle găsite la Cetatea de Scaun (fig. 3/6), Curtea Domnească (fig. 3/4) sau cu loc de descoperire necunoscut ²⁸ (fig. 3/2,3). Sint cahle care degajă un aer naiv, amintind de arta populară, calul și balaurul fiind redați schematic, cu mult diferite de exemplarele elaborate din secolul al XV-lea.

Secolul al XVII-lea va cunoaște și alte reprezentări de variante iconografice ale luptei dintre Sfântul Gheorghe și balaur, ilustrate de cahle de factură populară, mult simplificate, de un farmec naiv, descoperite la Curtea Domnească din Piatra Neamț ²⁹, ori în Muntenia și considerate a fi icoane de lut ³⁰. Unele detalii, dimensiunile, identice cu cele ale cahlelor contemporane, ca și faptul că nu prezintă nici un sistem de atîrnare, dar au un picior de montare rectangular, scurt, ne determină să le încadrăm în marea familie a cahlelor pentru sobă.

Sfântul Gheorghe, patronul cavalerilor războinici de pretutindeni, sfînt militar protector al Moldovei, căruia îi sint dedicate numeroase biserici, figurat pe cele două steaguri de luptă de la Ștefan cel Mare care au ajuns pînă la noi, apare reprezentat și pe pecetea orașului Suceava ³¹, ceea ce explică în mare parte frecvența și diversitatea de variante iconografice de pe cahlele cu acest subiect decorativ descoperite în acest oraș.

Înfruntarea dintre Sfântul Gheorghe și balaur, cea mai frecventă reprezentare legată de legenda acestui sfînt, nu este o temă iconografică bizantină ³², nefiind menționată nici în *Erminia* lui Dionisie din Furna ³³, ci s-a născut în Orient, în Siria, Palestina și la coptii din Egipt, de unde a trecut la Constantinopol și apoi s-a răspîndit în Occident, unde este popularizată de *Legenda Aurea* și unde întîlnim în secolul al XV-lea chiar mistere care îi sint dedicate, precum Ludus Draconi (Jeu du Dragon sau Drachenstich) ³⁴.

În Europa centrală, mai precis în Ungaria, cahle decorate cu scena luptei dintre Sfântul Gheorghe și balaur, cu totul deosebite de variantele întîlnite în Moldova, apar încă în secolul al XIV-lea mai exact în ultima parte a domniei lui Ludovic cel Mare (1370—1382), după cum o demonstrează descoperirile făcute în mănăstirea benedictină de la Vértesszentkereszt ³⁵.

Mai apropiată ca tip iconografic de cahlele de la Suceava se dovedește a fi cahla ce se păstrează la Muzeul Brukenthal din Sibiu ³⁶, datînd din secolul al XV-lea, dar unde lupta propriuzisă este curioasă: sfîntul călare, pășește spre dreapta, în timp ce balaurul, cu burta în sus, este figurat cu capul spre stînga, străpuns nu de lancea sfîntului, ci de o spadă care stă agățată de șa. Sint reprezentate mai multe amănunte decît pe cahlele moldovenesti: copaci, o cetate minuțios desenată, stîncă de care este legată prințesa, oaia care urma și ea să fie devorată de monstru.

Tot din secolul al XV-lea, datează și cahlele din Cehoslovacia, diferite de cele din Moldova atît printr-o serie de amănunte legate de reprezentarea protagoniștilor, cît și prin lipsa părinților prințesei ³⁷. Cu titlu de ipoteză presupunem pentru o parte a cahlelor de la Praga, decorate cu scena înfruntării dintre Sfântul Gheorghe și balaur ³⁸, ca sursă de inspirație celebra statuie cu subiect similar, operă a fraților Martin și Gheorghe din Cluj, statuie care străjuiește fîntîna din piața domului Sfîntului Vitus, în zona centrală a ansamblului Hradčany ³⁹.

Deosebite sint și cahlele descoperite în Polonia, așa cum sint, de exemplu, cele utilizate în alcătuirea sobei nr. 5, descoperită în castelul Bolesławiec pe Proсна și datată în secolul al XV-lea ⁴⁰,

²⁸ Rudolf Gassauer, *Beiträge zur Kulturgeschichte der Bukowina*, în *Südost-Forschungen*, München, 1941, heft 1/2, p. 7, fig. 5, 6.

²⁹ C. Matasă, *Șantierul arheologic Piatra-Neamț*, în *SCIV*, 6, 1955, 3—4, fig. 7/4.

³⁰ Maria Gulescu, *Icoane de lut*, în *Buletinul Muzeului Militar Național*, anul V, nr. 9—10, 1941—1942, p. 53—57, fig. I, II, IV; Barbu Slătineanu, *Ceramica feudală românească și originile ei*, București, 1958, p. 90, fig. 73, 81.

³¹ Pe un document din 12 aprilie 1782 se află aplicat sigiliul orașului Suceava, reprezentîndu-l pe Sfîntul Gheorghe în luptă cu balaurul și avînd următoarea legendă: „Acesta este pecete turgului Sucevi 6995” (1487), cf. Pavel Blaj, *Un sigiliu inedit al orașului Suceava*, în *Suceava IX*, 1982, pp. 40—41, fig. 1/2.

³² I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, pp. 182, 183.

³³ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, 1979 pp. 217—218; vezi și *Erminia picturii bizantine*, Mitropolia Banatului, f.a., p. 229, 231, 261.

³⁴ Louis Réau, *op. cit.*, p. 572—573.

³⁵ Mezősine Kozák Éva, *A vértesszentkereszti bencés apátság gótikus kályhacsempéi. II*, în *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 1984, p. 187—190, fig. 1/1.

³⁶ Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 191, fig. 21.

³⁷ V. Nekuda, K. Reichertova, *Strědověké keramika v Čechách a na Moravě*, Brno, 1968, pl. LXIX/2, XCVIII/1; Julie Richterova, *Strědověké kachle*, Praga, 1982, p. 32—35, fig. 35—37.

³⁸ *Ibidem*, fig. 35.

³⁹ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 315—310, fig. 270.

⁴⁰ Maria Zemigala, *Ogrzewanie piecove na zamku w Bolesławcu nad Prosną XIV—XVII*, în *Acta Archaeologica Lodziensis*, nr. 33, 1987, p. 94—95, fig. 94, 95.

ca și cele de factură populară, din a doua jumătate a aceluiași veac, provenind din castelul de la Lipowca ⁴¹ sau cea din prima jumătate a secolului al XVI-lea din castelul de la Oswiecim ⁴².

Contaminată de motivul cavalerului în turnir, figurat într-un decor arhitectural gotic, este reprezentarea înfruntării dintre Sfântul Gheorghe și balaur de pe o cahlă traforată din colecția Figdor, care se datează în jurul anului 1500 ⁴³, după cum diferită este și reprezentarea de pe cahlă de factură populară datind din secolul al XVI-lea de la Cechesti-Harghita, unde sfântul este prezentat pedestru ⁴⁴.

Spiritul în care au fost elaborate modelele pentru cahlile decorate cu scena înfruntării dintre Sfântul Gheorghe și balaur, descoperite la Suceava, este cel occidental, gotic, care se lasă întevăzut în tratarea subiectului — precum o luptă cavaleriească dintre sfânt și monstru — în armurile și costumele inspirate de moda burgundă, ca și în prezentarea diverselor detalii, cum sînt arhitectura sau harnașamentul.

Faptul că în spațiul central-european nu se întîlnesc cahlile care să ofere analogii perfecte cu cele descoperite în Moldova pledează pentru ipoteza originii autohtone, cu influențe occidentale, a modelelor pentru tiparele acestor cahlile. Astfel, o serie de trăsături stilistice care nu se întîlnesc în altă parte, ci sînt proprii doar unor exemplare descoperite în Moldova, permite o grupare a cahlilor și discurilor lucrate la sfîrșitul secolului al XV-lea, mai precis în deceniile nouă și zece ale acestui veac, la răsărit de Carpați, probînd originea lor comună. Este concludent, în acest sens, aerul comun, de familie, dat de capul mare, cu bărbia, nasul și pomeții proeminenți, trăsături pe care le întîlnim la Melusina, la cei doi îndrăgostiți, la Sfântul Gheorghe — varianta descoperită în „casa domniei” — la cîntărețul din cimpoi și la dansatori, ba chiar și la Manticora ⁴⁵. Aceste trăsături comune pledează în favoarea ipotezei privind realizarea modelelor după care au fost lucrate cahlile și discurile respective de către același meșter, într-un anume atelier, probabil la Suceava, precum și difuzarea lor pe întreg teritoriul Moldovei. Originea etnică a meșterului care a creat modelele și tiparele pentru aceste cahlile rămîne o problemă care va trebui rezolvată.

Cahlile decorate cu scena uciderii balaurului de către Sfântul Gheorghe au fost descoperite în medii diverse: edificii legate de domnie (Cetatea de Scaun, Curtea Domnească, construcțiile de pe Cîmpul Șanțurilor), case de orășeni (locuințele de lingă zidul de nord al Curții Domnești, cea de pe strada Petru Rareș ori cea de la Șipot, L IV de la Baia), case boierești (curțile de la Bălinești ale logofătului Ioan Tăutu și de la Părhauți ale logofătului Gavril Troțușan), mănăstiri (vechea mănăstire a Moldoviței), ceea ce vorbește despre preferința arătată în Evul Mediu românesc acestei teme decorative, încărcată și de valențe simbolice: lupta victorioasă dintre sfânt și balaur semnificînd și înfruntarea biruitoare a Bisericii împotriva necredinței și a necredincioșilor.

CARREAUX DE POÊLE AVEC SAINT GEORGES DÉCOUVERTS À SUCEAVA

RÉSUMÉ

Dans cet ouvrage l'auteur analyse un groupe de carreaux de poêle découverts à Suceava, décorés de motifs d'inspiration hagiographique, à savoir un épisode de la légende de Saint Georges, la confrontation entre le saint et le dragon.

Les carreaux de poêle, datant des XV^e et XVII^e siècles ont été découverts dans des milieux divers, dans des bâtiments auliques, la Cour Princière et la Forteresse de Suceava mais aussi dans les demeures des habitants de la ville.

Les carreaux de poêle, ornés de ce motif décoratif, découverts en grand nombre, connaissent une grande diversité de variantes iconographiques illustrant la popularité, de Saint Georges le patron militaire du pays, auquel bien des églises sont vouées, qui est figuré sur les bannières d'Étienne le Grand, sur le sceau de la ville de Suceava, tout comme dans la peinture murale. La prédilection montrée à ce sujet s'explique aussi par la signification symbolique de la confrontation victorieuse entre le saint et le dragon, exprimant la lutte de l'église contre les païens.

⁴¹ Maria Dabrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do konca XVIII wieku*, Varşovia, 1987, pl. 17/3.

⁴² *Ibidem*, pl. 61.

⁴³ Imre Holl, *A középkori kálthacsempék Magyarországon*, I, *Budapest Régiségei*, XVIII, 1958, p. 298, fig. 103.

⁴⁴ Benkő Elek, Ughy István, *Székelikereszturi kálthacsempék*, București, 1984, p. 53–54, fig. 12.

⁴⁵ Radu Popa, Monica Mărgineanu Cârstoiu, *op. cit.*, p. 139.

ILUSTRAȚIA DE MANUSCRIS ÎN MEDIUL CĂRTURĂRESC AL MITROPOLITULUI ANASTASIE CRIMCOVICI. *APOSTOLUL* (Viena, Nationalbibliothek cod. sl. 6)

de CONSTANȚA COSTEA

Grupul de manuscrise miniate în Moldova la inițiativa mitropolitului Anastasie Crimcoviți, între 1609—1616, conține două codice ale *Faptelor* și *Epistolelor Apostolilor*, dateate în 1609 (București, Biblioteca Academiei, cod. sl. 22) și 1610 (Viena, Nationalbibliothek, cod. sl. 6); un al treilea, *Apostol* (București, Biblioteca Academiei cod. sl. 436), cu inscripție dedicatorie a aceluiași erudit teolog este un exemplar modest, nedatat și neilustrat.

Manuscrisul care ridică cele mai complicate probleme privind sursele și metodele de ilustrare este codexul de la Viena¹, scris și ilustrat probabil în 1610 (conform inscripțiilor)², din porunca lui Anastasie Crimcoviți, pentru a fi dăruit minăstirii Dragomirna. Se compune din 315 file de pergament, legate în 39 de caiete; este redactat în medio-bulgară și scris cu semiunciale în cerneală neagră, pe 21 de rânduri, al 22-lea conținând indicații tipiconale în cerneală roșie; excepție fac Prefața lui Epifanie și a Faptelor, ca și indicațiile tipiconale finale, al căror text este scris pe două coloane și 26 de rânduri; titlurile și inițialele, cu roșu și au riu; dimensiunile codicelui și ale miniaturilor sau inițialelor, datarea legăturii din piele, ca și starea de conservare, vor fi apreciate în momentul consultării originalului.

Conținutul manuscrisului se desfășoară după cum urmează:

1^r—3^r Prefața lui Epifanie episcopul Ciprului
3^v—4^r Prefața la Faptele Apostolilor
5^r—74^r Faptele Apostolilor
74^v—75^r Prefața la Epistola lui Iacob
76^r—83^r Epistola lui Iacob
83^v—84^r Prefața la Epistola I a lui Petru
84^v—91^v Epistola I a lui Petru
92^r—92^v Prefața la Epistola II a lui Petru
93^r—97^v Epistola II a lui Petru
98^r—99^r Prefața la Epistola I a lui Ioan
100^r—106^v Epistola I a lui Ioan
107^r Prefața la Epistola II a lui Ioan
107^v—108^r Epistola II a lui Ioan
108^v Prefața la Epistola III a lui Ioan
109^r—109^v Epistola III a lui Ioan
110^r—110^v Prefața la Epistola lui Iuda

111^r—112^v Epistola lui Iuda
113^r—115^r Prefața la Epistola lui Pavel către Romani
116^r—141^v Epistola către Romani
142^r—143^r Prefața la Epistola I către Corinteni
144^r—170^r Epistola I către Corinteni
171^r—172^r Prefața la Epistola II către Corinteni
173^r—191^r Epistola II către Corinteni
191^v—192^r Prefața la Epistola către Galateni
193^r—202^v Epistola către Galateni
203^r—203^v Prefața la Epistola către Efeseni
204^r—213^v Epistola către Efeseni
214^r—214^v Prefața la Epistola către Filipeni
216^r—223^v Epistola către Filipeni
224^r—225^r Prefața la Epistola către Coloseni
226^r—232^r Epistola către Coloseni
232^v—233^r Prefața la Epistola I către Tesaloniceni

¹ Bibliografia apud R. Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine*. Repertoriu, București, 1986, p. 5. Ms. poate fi studiat prin intermediul copiilor microfilmate, B.A.R. MM 424/3, Arh. St.mf. Austriar 296. c. 5—321, B.N. I 75.

² Data conținută în inscripție indică mai degrabă momentul dăruirii decît al execuției, observație sugerată de stereotipia formulelor dedicatorii din manuscrisele miniate ale „grupului Crimcoviți”, asociată cu „suprapunerea” anilor ofertelor: 1609 (*Tetraevanghelul TD 1/1934, Tetraevanghelul TD 7/1934, Apostolul BAR sl. 22*); 1609—1610 (*Liturghierul TD 4/1934, Liturghierul TD 5/1934*); 1610 (*Apostolul din Viena, Nat. Bibl. sl. 6*); 1616 (*Liturghierul M.N.I. 9182 și Psaltirea TD 6/1934*, ambele în 6 iunie), *Tetraevanghelul*

zis „din Lwow” (astăzi la Bibl. Nat. din Varșovia, Akc. 10778) Am luat în discuție numai manuscrisele ilustrate în acest interval, care dovedesc o relativă unitate stilistică (excepție făcînd *Tetraevanghelul din Varșovia*, opera zugravului Ștefan din Suceava). Este puțin probabil ca un singur miniaturist să ilustreze trei pînă la cinci manuscrise pe an; coincidența zilei (6 iunie) a anului 1616 care datează *Psaltirea TD 6/1934 și Liturghierul M.N.I. 9182*, la care se adaugă diferențele de date între inscripțiile de pe ferecătura (1614) și din interiorul unui alt codex (1615) — *Tetraevanghelul M.N.I. 11345* — consolidează ipoteza conform căreia însemnările mitropolitului datează dăruirea, anul execuției rămînînd ușor relativizat în momentul ofertei.

234^r—239^v Epistola I către Tesaloniceni
 240^r—240^v Prefață la Epistola II către Tesaloniceni
 241^v—244^r Epistola II către Tesaloniceni
 245^r—246^r Prefață la Epistola I către Timotei
 247^r—254^v Epistola I către Timotei
 255^r—255^v Prefață la Epistola II către Timotei
 256^r—261^r Epistola II către Timotei
 261^v—262^r Prefață la Epistola către Tit
 263^r—266^r Epistola către Tit
 266^v Prefață la Epistola către Filimon
 267^v—268^v Epistola către Filimon

269^r—269^v Prefață la Epistola către Evrei
 271^r—291^v Epistola către Evrei
 293^r—300^r „Spunere spre știință pentru capetele din toate zilele ale Faptelor Apostolilor”
 300^r—302^r „Începutul Sfintei Patruzecimi”
 302^r—311^r „Soborul celor douăsprezece luni”
 311^v Colofon
 312^r „Spunere spre știință...”
 312^v—313^r „La sfințirea bisericii...”
 313^v Prochinenele Învierii
 314^r „Arătarea glasurilor evangheliilor Învierii și Apostolilor”
 314^v Colofon

Inscripțiile au fost traduse și publicate de Ioan Bogdan. Cea dedicatorie (fol. 311^v), în ancadrament decorat, surmontat de *Deisis*, are următorul conținut : „Acest sfânt Praxiu l-a făcut și l-a legat și l-a auit cu picturi smeritul arhiepiscop kir Anastasie Crimcoviei și mitropolit țării Moldovei spre pomenirea sa și a părinților săi Ioan Crimeca și Cîrstina și-l dădu în de curind zidita minăstire a sa Dragomirna, cu hramul Pogorirea Sfintului Duh ; și dacă cineva îl va fura sau vinde din sfînta minăstire ³, (acela să fie anatema maranata de Domnul Dumnezeu și de Preacinstita lui Maică și de toți sfinții și să aibă potrivnic pe însuși Tatăl și Fiul și Sfîntul Duh la înfricoșata lui judecată, amin. În zilele fericitului Domn Io Constantin Moghilă Voevod fiul lui Io Eremia Moghilă Voevod Domnul țării Moldovei. În anul 7118, luna martie, 15 zile” ; urmează semnătura). Inscripția este reluată, identic, în josul filelor 5^r — 11^r.

Al doilea colofon (fol. 314^v), tot în ancadrament decorat, care a stîrnit interesul istoricilor prin informațiile ce le conține referitoare la ctitorii minăstirii Dragomirna, este cunoscut ca „testamentul” mitropolitului Anastasie Crimcoviei : „În namele Tatălui și al Fiului și al Sfîntului Duh, Troiță singură și nedespărțită, noi robii Domnului nostru Iisus Hristos, Domnul Dumnezeu și Mintuitorul nostru, închinătorii Sfintei Troițe : kir Anastasie Crimcoviei și mitropolit țării Moldovei, marele ctitor Lupul Stroeici și fiul său Ionașcu Stroeici, Ioan Crimeca și Cîrstina și toți ctitorii sfiintei minăstiri nou zidite numite Dragomirna unde este hramul Pogorirea Sf. Duh ; mărturisim cu această scrisoare a noastră că dacă se va întîmpla după moartea noastră în oarecari timpuri vreo nevoie sfiintei minăstiri, pe oricine va alege Dumnezeu să fie stăpînul țării Moldovei, dacă s-ar atinge cineva dintre Domni, ctitori, boieri sau din neamul nostru să închine Sfîntului Munte sau Ierusalimului sau să dea sub stăpînire minăstirea noastră patriarhiei sau mitropolitului sau să schimbe pe călugării țării Moldovei sau să puie egumen din o minăstire străină ; să aveți a lăsa cum am spus mai sus pe sfînta minăstire în toate în pace și netulburată în veci. Iar cel ce va strica scrisoarea noastră și alecătuirea noastră, acela să fie proklet și triclet anatema maranata de la Domnul Dumnezeu și de la toți sfinții, amin. În zilele fericitului Domn Io Constantin Moghila Voevod fiul lui Io Eremia Moghilă Voevod, în anul 7118, luna martie 16 zile” ⁴.

În partea inferioară a filelor 11^v—15^r se află o altă inscripție slavonă, din 1653, relatînd jefuirea minăstirii de Timuș Hmelnițki hatmanul oastei zaporojene, luarea Praxiului și răscumpărarea lui de Toma Cantacuzino, mare vornic al Țării de Jos⁵. Iar la sfîrșitul manuscrisului, pe verso-ul filei nenumerotate, o inscripție românească de la 1748 consemnează că „joi pe amiază au perit soarele de au rămas ca o secire...”

Catalogul ilustrațiilor. Manuscrisul conține 77 de miniaturi, incluzînd frontispiciile și decorațiile colofoanelor, după cum urmează :

1^r Frontispiciu (Prefața lui Epifanie)
 3^r Ioachim și Ana (Sfîrșitul Prefeței lui Epifanie)
 3^v Bandă ornată (Prefața Faptelor)
 4^r Iisus Hristos cu arborele apostolilor și diaconilor (Sfîrșitul Prefeței Faptelor)
 4^v Apostolul Luca
 5^r Frontispiciu (Faptele apostolilor)
 74^r Moise și Aaron (Sfîrșitul Faptelor)
 74^v Bandă ornată (Prefața Epistolei lui Iacob)
 75^r Cîna de la Mamvri cu portretul votiv al mitropolitului Anastasie Crimcoviei (Sfîrșitul Prefeței la Epistola lui Iacob)

75^v Apostolul Iacob
 76^r Frontispiciu (Epistola lui Iacob)
 83^r Sf. Gheorghe și Ioan cel Nou, doi serafimi (Sfîrșitul Epistolei lui Iacob)
 83^v Frontispiciu (Prefață la Epistola I a lui Petru)
 84^r Apostolul Petru : doi serafimi (Sfîrșitul Prefeței la Epistola I a lui Petru)
 84^v Frontispiciu (Epistola I a lui Petru)
 92^r Bandă ornată (Prefață la Epistola II a lui Petru)
 92^v Apostolul Petru (Sfîrșitul Prefeței la Epistola II a lui Petru)

³ Ioan Bogdan, *Scriseri alese*, ed. G. Mihăilă, București, 1968, p. 507 ; textul dintre paranteze n-a mai fost continuat de I. Bogdan, considerînd că îl repetă pe cel din inscripția

„ctitorilor” (314^v).

⁴ *Ibidem*, p. 505—506.

⁵ *Ibidem*, p. 507.

- 93^r Frontispiciu (Epistola II a lui Petru)
97^v Arhanghelii Mihail, Gavriil, Rafail și Iofil (?) (Sfârșitul Epistolei II a lui Petru)
98^r Bandă ornată (Prefața la Epistola I a lui Ioan)
99^r Doi serafimi (Sfârșitul Prefetei la Epistola I a lui Ioan)
99^v Apostolul Ioan
100^r Frontispiciu (Epistola I a lui Ioan)
106^v Apostolul Ioan (Sfârșitul Epistolei I a lui Ioan)
107^r Bandă ornată și doi serafimi (Prefața la Epistola II a lui Ioan)
107^v Bandă ornată (Epistola II a lui Ioan)
108^v Bandă ornată; apostolul Ioan (Prefața la Epistola III a lui Ioan)
109^r Frontispiciu (Epistola III a lui Ioan)
110^r Bandă ornată (Prefața la Epistola lui Iuda)
110^v Apostolul Iuda; Avraam și Isaac (Sfârșitul Prefetei la Epistola lui Iuda)
111^r Frontispiciu (Epistola lui Iuda)
113^r Bandă ornată (Prefața Epistolei lui Pavel către Romani)
113^v Grup de apostoli și grup de profeți (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Romani)
115^v Apostolul Pavel inspirat de Sofia (?)
116^r Frontispiciu (Epistola lui Pavel către Romani)
142^r Bandă ornată (Prefața la Epistola I către Corinteni)
143^r Ilie, Enoh și Ioan Teologul închinându-se Maicii Domnului cu Pruncul (Sfârșitul Prefetei la Epistola I către Corinteni)
143^v Pavel predicând unui grup
144^r Frontispiciu (Epistola I către Corinteni)
170^r Apostolii închinându-se lui Hristos, Maica Domnului cu Arhanghelul Gavriil și Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Mihail (Sfârșitul Epistolei I către Corinteni)
171^r Bandă ornată (Prefața la Epistola II către Corinteni)
172^r Arhanghelul Mihail al Apocalipsei, Hristos- Sofia (Sfârșitul Prefetei la Epistola II către Corinteni)
172^v Pavel predicând unui grup
173^r Frontispiciu (Epistola II către Corinteni)
191^r Pavel, doi serafimi
191^v Bandă ornată (Prefața la Epistola către Galateni)
192^r Pavel, David și Solomon (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Galateni)
192^v Ioan Hrisostomul inspirat de Pavel, Proclu
193^r Frontispiciu (Epistola către Galateni)
202^v Sfânta Treime, Maica Domnului între un grup de apostoli și de profeți
203^r Bandă ornată (Prefața la Epistola către Efeseni)
203^v Doi serafimi (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Efeseni)
204^r Frontispiciu (Epistola către Efeseni)
213^v Isaia și Ieremia, doi serafimi (Sfârșitul Epistolei către Efeseni)
214^r Bandă ornată (Prefața la Epistola către Filipeni)
214^v Iacob și Avacum (Sfârșitul Epistolei către Filipeni)
215^r Ioan Teologul, Ilie și Enoh
215^v Pavel predicând unui grup
216^r Frontispiciu (Epistola către Filipeni)
223^v Daniil și Malahia (Sfârșitul Epistolei către Filipeni)
224^r Bandă ornată (Prefața la Epistola către Coloseni)
225^r Vasilie cel Mare, Ioan Hrisostom, Grigorie Teologul, Grigorie Dialogul, Nicolae, Atanasie cel Mare (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Coloseni)
225^v Pavel predicând unui grup
226^r Frontispiciu (Epistola către Coloseni)
232^r Teodor Tiron, Ștefan arhidiaconul, Dimitrie (Sfârșitul Epistolei către Coloseni)
232^v Bandă ornată (Prefața la Epistola I către Tesaloniceni)
233^v Pavel predicând unui grup
234^r Frontispiciu (Epistola I către Tesaloniceni)
239^v Doi serafimi (Sfârșitul Epistolei I către Tesaloniceni)
240^r Bandă ornată (Prefața la Epistola II către Tesaloniceni)
241^r Înălțarea
241^v Frontispiciu (Epistola II către Tesaloniceni)
244^r Pavel în fața unui monah (Sfârșitul Epistolei II către Tesaloniceni)
245^r Bandă ornată (Prefața la Epistola I către Timotei)
246^r Iona și Ghedeon (Sfârșitul Prefetei la Epistola I către Timotei)
246^v Pavel predicând unui grup
247^r Frontispiciu (Epistola I către Timotei)
254^v Apostolul Pavel (Sfârșitul Epistolei I către Timotei)
255^r Bandă ornată (Prefața la Epistola II către Timotei)
256^r Frontispiciu (Epistola II către Timotei)
261^r Deisis (Sfârșitul Epistolei II către Timotei)
261^v Bandă ornată (Prefața Epistolei către Tit)
262^r Pavel binecuvântat de Hristos (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Tit)
262^v Pavel predicând unui grup
263^r Frontispiciu (Epistola către Tit)
266^r Zaharia și Amos (Sfârșitul Epistolei către Tit)
266^v Bandă ornată, doi serafimi (Prefața la Epistola către Filimon)
267^r Pavel predicând unui grup
267^v Frontispiciu (Epistola către Filimon)
268^v Doi serafimi (Sfârșitul Epistolei către Filimon)
269^r Bandă ornată (Prefața la Epistola către Evrei)
269^v Arhanghelul Mihail (Sfârșitul Prefetei la Epistola către Evrei)
270^r Buna Vestire
270^v Pavel predicând unui grup
271^r Frontispiciu (Epistola către Evrei)
291^v Vas cu flori (Sfârșitul Epistolei către Evrei)
292^r Intrarea în Ierusalim
292^v Răstignirea
293^r Bandă ornată („Spunere spre știință...")
300^r Adam și Noe, bandă ornată („Începutul... Patruzecimii")
302^r Frontispiciu („Soborul celor douăsprezece luni")
311^v Ancadrament decorat, Deisis (Colofon)
312^r Bandă ornată („Spunere spre știință...")
312^v Hristos cu arborele pustnicilor („La sfințirea bisericii")
313^v Bandă ornată (Prochinenele învierii)
314^r Ancadrament și coloană decorată („Arătarea glasurilor...")
314^v Ancadrament decorat (Colofon)

Miniaturi în plină pagină preced — cu intermitențe — *Faptele și Epistolele*, în timp ce finalul fiecărei secvențe conține ilustrații de dimensiuni diferite, integrate în text, interferându-l, într-o relație organică cu acesta.

Trebuie făcută de la început mențiunea că ilustrația *Apostolului* de la Viena pare, într-o bună parte a sa, complet neobișnuită în comparație cu relativ puținele precedente bizantine și cu habitusurile iconografiei moldovenești a secolului al XVI-lea; unele miniaturi par a se sustrage chiar relației logice cu textul. În final însă, cred că se pot reconstitui conexiuni semnificative între ilustrație și conținutul literar.

În privința referințelor bizantine, anumite imagini introductive din codexul lui Crimcoviei transpun — ca un reflex tirziu — convenția redacțiilor non-narative reperabile din secolele X—XII. Este vorba de portretele de autor care preced textul, în manuscrisul de la Viena ca și în reperele lui mult anterioare: *Luca*, presupusul autor al *Faptelor* (fol. 4^r), *Iacob* (fol. 75^v), *Ioan* (fol. 99^v), *Pavel* (fol. 115^v) sau de „scenele de retorică” *Pavel predicând mulțimilor*, care introduce Epistolele către I Corinteni (fol. 143^v), II Corinteni (fol. 172^v), Filipeni (fol. 215^v), Coloseni (fol. 225^v), I Tesaloniceni (fol. 233^v), I Timotei (fol. 246^v), Tit (fol. 262^v), Filimon (fol. 267^r), Evrei (fol. 270^v).

Portrete de autor, într-o redacție a cărei tradiție ar fi putut fi selectată și adaptată de miniaturistul moldovean, se întâlnesc în manuscrisele Dumbarton Oaks 3 (sec. XI)⁶ sau Rockefeller McCormick (Chicago 2400, sec. XII)⁷ și altele, citate în studiile asupra acestora⁸. Scenele „de retorică” identificate de Weitzmann a fi „by far the most common theme”⁹ apar în manuscrise ca Walters, W. 524 (sec. X) sau Biblioteca Națională din Atena cod. 2251 (sec. XII) ca predici în plină pagină, apoi în Walters Art Gallery W. 533 (sec. XII) sau Moscova, Biblioteca Universității cod. 2280 (sec. XII), ca miniaturi la scară mică¹⁰. *Sfântul Pavel scriind*, inspirat de o figură nimbată, înaripată (fol. 115^v), miniatură precedind Epistola către Romani, prelucrează o formulă consacrată, de tradiție antică¹¹, întâlnită ocazional în pictura bizantină în portretele lui David sau ale Părinților Bisericii¹². În perioada paleologă figura alegorică a fost asimilată Sofiei inspirind evangheliștii, conform referințelor invocate de Vzdornov: frescele bisericilor din Volotovo și Peč-Hodighitria (sec. XIV), miniaturile Evangheliei patriarhului Sava din min. Hilandar (nr. 13, ante 1375), Evanghelia Kumanički în Biblioteca Academiei Sîrbe de Științe și Arte (nr. 69, a doua jumătate a sec. XIV), Evanghelia lui Radoslav din Biblioteca Saltikov — Scedrin din Sankt Petersburg (F^oI 59, din 1429)¹³.

Altă referință în memoria bizantină e constituită, în codicele de la Viena, de figura lui *Ioan Hrisostom scriind* sub inspirația apostolului Pavel, asistat de Proclu¹⁴ (fol. 192^v); miniatura introduce Epistola către Galateni; se regăsește în manuscrisele bizantine Vat. gr. 766, Vat. gr. 1640 sau Atena 7, cu mențiunea S. Der Nersessian că „this theme enjoyed great popularity”¹⁵.

Toate reperele citate pînă acum pot fi privite, pe bună dreptate, cu circumspecție ca posibile surse directe, adaptate în Moldova anilor 1600: verosimilă este presupunerea unor intermediari mai tîrzii a căror existență însă nu este deocamdată cunoscută (poate numai datorită nepublicării sau imposibilității de a studia „originale” în bibliotecii străine în special în mediile „slave”).

Cu toate acestea, există surse care atestă în țările române, în perioada medievală, interesul pentru manuscrise bizantine sau de redacție bizantină: s-a demonstrat circulația și impactul în Moldova secolelor XV și XVI (prima jumătate) a manuscrisului-replică a celebrului Parisinus gr. 74 din secolul XI, care a fost Tetraevanghelul din 1354 al țarului Ivan Alexandru¹⁶. Un Evangheliar din sec. XII—XIV a fost ferecat de Gligorcea Crăciun în timpul lui Ieremia Movilă și dăruit min. Vatopedi; un Tetraevanghel din sec. XII—XIII a fost ferecat în jurul lui 1598 de Lupul Stroici pentru min. Dochiaru, un altul din sec. XII a fost legat și dăruit de Elisabeta Movilă, în 1605, min. Kutlumuș¹⁷ și exemple mai există. Nu este exclus ca aceste manuscrise ale Noului Testament să fi conținut *Fapte* și *Epistole* ilustrate.

⁶ Sirarpie Der Nersessian, *A Psalter and a New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, D.O.P. 19 (1965).

⁷ *The Rockefeller McCormick New Testament*, 3 vols, eds. E.J. Goodspeed, D.W. Riddle, H.R. Willoughby, Chicago, 1932.

⁸ Sirarpie Der Nersessian, *op. cit.*, p. 178, n. 90. Modificind tradiția amplasării autorului în fața Epistolei, într-un joc liber cu elementele „depozitului bizantin de imagini”, miniaturistul moldovean plasează „portretele” de dimensiuni variabile ale apostolului Petru la sfîrșitul *Prologilor* (fol. 84^r, 92^v), ale lui Ioan la sfîrșitul *Epistolei I* (fol. 106^v), sau *Prologului la Epistola III* (fol. 108^v) al lui Iuda la sfîrșitul *Prologului* (fol. 110^v), al lui Pavel la sfîrșitul *Epistolei II Corinteni* (fol. 191^v), *II Tesaloniceni* (fol. 244^r în compania unui monah neidentificat) și *I Timotei* (fol. 254^v); *Hristos binecuvîntîndu-l pe Pavel* apare la sfîrșitul *Prologului la Tit* (fol. 262^r) ca un rapel instantaneu al imageriei bizantine: ms. D. Oaks 3, unde cele două figuri formează inițialele *Epistolelor lui Pavel*.

⁹ K. Weitzmann, *An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery*, în „Byzantine Liturgical Psalters and Gospels”, Var. Rep., London, 1980, IX, p. 25.

¹⁰ *Ibidem*, p. 24—25.

¹¹ Chr. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Var. Rep. London, 1977, IV, p. 193.

¹² S. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 178 și n. 93.

¹³ G.I. Vzdornov, *Volotovo*, Moscova, 1989, p. 62, n. 80.

¹⁴ cf. apocrifelor invocate de S. Der Nersessian, *op. cit.* p. 178.

¹⁵ *Ibidem*, p. 179.

¹⁶ Constanța Costea, *Narhexul Dobrovăluului*, Revista Monumentelor Istorice, LX (1991), nr. 1: celebrele *Sacra Parallela* din sec. IX (Paris. gr. 923), *Psaltirea* din sec. XI Vatopediu 760, *Tipiconul* min. Pantocrator, sec. XII (distrus) au făcut parte din biblioteca Mavrocordaților și nu ar fi exclus să fi circulat înainte în țările române.

¹⁷ P. S. Năsturel, *Le Mont Athos et les Roumains*, O.C.A., 227, Roma 1986; V. Căndea, *Mărturie românești peste hotare*, I, București 1991; P. S. Năsturel emite o ipoteză tentantă: „un très riche marchand épircote, établi en Moldavie et qui entretenait les relations des plus étroites avec la famille princière et les plus insignes boyards du temps, Iannakis Simotas... sa présence en Moldavie est attestée à partir de 1587... s'occupait de procurer des objets religieux de prix”, (*op. cit.* p. 72).

Mai important este însă că celebrul Rockfeller McCormick New Testament (Chicago, Bibl. Univ. 2400), care include un *Apostol* ilustrat, a circulat în Țara Românească în secolul al XVI-lea, sub domnia aceluiași iubitor de manuscrise bizantine Alexandru II Vv.¹⁸

Desigur că interesul pentru manuscrisele bizantine nu implică, necesar, impactul asupra creației de miniatură la începutul secolului al XVII-lea. Studiul comparativ n-a fost posibil, o parte din manuscrise nefiind identificabile în bibliotecile în care se mai află poate, în zilele noastre, iar edițiile celor cunoscute (Rockfeller Mc Cormick) nefiind accesibile¹⁹. Există însă câteva premise pentru ca ipoteza prelucrării unor surse directe să fie verosimilă : precedentul transpunerii în frescele de la Voroneț, Bălinești și Dobrovăț a unor miniaturi din Tetraevanghelul de la 1354 și caracterul erudit al mediului cărturăresc al lui Anastasie Crimcoviei, implicat în sistemul de ilustrare a manuscriselor. Acest caracter este argumentat de rafinamentul întrebuintării surselor literare în crearea, din elemente „tradiționale” (sau „demotice” cum ar spune Chr. Walter) a unor noi sintaxe ale imaginii. Este vorba de reprezentările cu caracter doctrinar, care ilustrează, intermitent, sfârșitul Prefețelor sau Epistolelor. Ele apar simple în morfologie, greu explicabile în sintaxă și, mai ales, în conexiunea lor cu textul.

Se cunosc, în miniaturistica bizantină, metodele generale de ilustrare ; ele au fost simplu rezumate de Chr. Walter : „There are four possibilities : the miniature depends in the original directly upon the text which it illustrates for every detail ; the miniature transposes according to the conventions and traditions of iconography the general meaning of the text ; the miniature conveys according to the conventions and traditions of iconography an independent commentary on the text ; the miniature and the text transpose in their respective idiom the message of a third medium” ; se adaugă apoi mențiunea că „this way of distinguishing logical relationships between picture and the text is not absolute”²⁰.

Pentru că în tradiția non-narativă a ilustrării *Apostolului*, atât cât poate fi cunoscută, nu sînt semnalate reprezentări „literare” dependente de anume pasaje ale textului, putem presupune că o anumită parte a iconografiei *Apostolului* de la 1610 a fost „inventată” (de fapt reformulată) ; lipsa legăturii imediate cu textul de bază sugerează apelul la un comentariu. Patrologia greacă include, între exegeții importanți ai Actelor și Epistolelor, pe Ioan Hrisostomul, Ioan Damaschinul și Teofilact al Bulgariei.

Unul dintre comentatori este cert : Ioan Hrisostomul, care apare în codexul lui Crimcoviei, scriind inspirat de Pavel (fol. 192v), conform sintagmei iconografice menționate (v. *supra*). Analiza teologiei Omiliilor lui Hrisostom induce concluzia că ele constituie substratul de ilustrare pentru Prefețele la Epistolele către Romani și II Corinteni și pentru Epistola către Galateni (de menționat că în recenzia codexului sl. 6 de la Viena, Proloagele conțin numai rezumate simple ale Epistolelor și succinte „informații istorice”, deci nici o sugestie de ilustrare).

Sfârșitul Prefeței la Epistola către Romani (fol. 115r) pune în evidență grupul *apostolilor* afrontat celui al *profeților*. Miniatura ar putea depinde direct, „literar” de unele pasaje din discursul lui Pavel referitoare la prooroci, dar relația, continuitatea misiunii celor două grupuri devine evidentă în Omiliile Hrisostomului : Ὁρᾶς καὶ ῥητῶς τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τὸ ὄνομα καὶ τὸν τρόπον ἐν τῇ Παλαιᾷ κείμενον²¹ ; mesajul profetilor este cel revelat de Hristos și predicat de apostoli : Οὐδὲν γὰρ ἄλλο περιῆσαν οὗτοι πανταχόθεν λέγοντες ἄλλ’ ἢ τὰ ἀγαθὰ ἐκεῖνα τὰ ἀπορρήτα καὶ τὴν τοῦ Θεοῦ πρὸς ἀνθρώπους γεγεννημένην εἰρήνην²² ; profetii i-au cunoscut în previziune pe apostoli : οὐχ ἡμῖν ἀπιστεῖτε... ἀλλὰ τῷ Ἰησοῦ τῷ προ πολλῶν ἐτῶν εἰπόντι ὅτι καὶ ἀποσταλήσόμεθα καὶ κηρύξομεν καὶ

¹⁸ Alexandru II voievod a comandat o nouă replică (astăzi ms. Sucevița 23) a Tetraevanghelului Paris. gr. 74, prin intermediul codexului țarului Ivan Alexandru ; circulația mss. între țările române e dovedită de chiar acest caz ; informația privind ms. din Chicago ferecat de voievodul român : Maria Golesecu, *Colophon of Voievode Alexander II of Wallachia on a Byzantine Miniatured Manuscript at the Library of Chicago University*, Rev. Et. Roum., XV (1975), p. 194–198 ; tot un domn al Țării Românești, Mircea Ciobanul, a ferecat, la mijlocul sec. XVI, celebrul Lectionar Dionysiu 587 (sec. XI).
¹⁹ Consultarea codicelui *Rockfeller Mc Cormick*, survenită în cursul tipăririi articolului, infirmă orice posibilă conexiune cu ilustrațiile *Apostolului* de la Viena.

²⁰ Chr. Walter, *Liturgy and the Illustration of Gregory of Nazianzen's Homilies. An Essay in Iconographical Methodology*, „Studies in Byzantine Iconography”, Var. Rep., London, 1977, IV, 193–194.

²¹ Am folosit o traducere consacrată, Saint Jean Chrysostome, *Oeuvres*, ed. M. Jeannin, t. X, Paris 1866 : „Voyez-vous comme le nom et le mode de l'Evangile sont clairement énoncés dans l'Ancien Testament ?” (p. 192) ; P. G. 60, col. 396.

²² „Ils ne prêchaient pas autre chose que le bonheur ineffable et la paix qui s'était faite entre Dieu et les hommes” *Ibidem*, (p. 336) ; P. G. 60, col. 573.

ἐροῦμεν ὅπερ εἰρήκαμεν μετ' αὐτῶν ὁ προφήτης περιῆει δεικνὺς αὐτοὺς καὶ ἀνακηρύττων καὶ λέγων ὅτι Οὗτοι εἰσιν οὓς πρὸ πολλῶν ἄνωθεν ἐδύλουον χερόνων, ὧν καὶ τοὺς πόδας ἐνεκαμύαζον διὰ τὸν τοῦ κηρύγματος τρόπον²³.

Finalul Prologului la Epistola a doua către Corinteni (fol. 172^r) îl prezintă pe *Arhanghelu Mihail al Apocalipsei* călare, încoronat, suflind din trâmbiță, ținând cădelnița (Apoc. 8 : 3—5) și Evanghelia, avind deasupra capului curcubeul (Apoc. 10 : 1—2); cu lancea străpunge balaurul (Apoc. 12 : 7—9). „Complexul iconografic” al Arhanghelului Mihail este constituit pe principiul „literar” al ilustrării la text a unor pasaje din Apocalipsă. Figura încoronată pe cal înaripat se apropie de cea a Arh. Mihail din marea compoziție a școlii lui Macarie (sec. al XVI-lea) „Biserica luptătoare” glorificând victoriile țarului Ivan al IV-lea Groznii²⁴. Prezența figurii apocaliptice în contextul Epistolelor pare însă neexplicabilă, fără suportul comentariului lui Ioan Gură de Aur la II Corinteni, care introduce secvențe eshatologice în Omilia a 9-a și a 10-a : Βούλει σε καὶ ἐτέρωθεν διδάξω ὅτι ἔστιν ἐκεῖ χριτῆριον φοβερόν; Ἄνοιξόν σου τὰς θύρας τοῦ συνειδέοτος καὶ βλέπε τὸν ἐν τῇ διανοίᾳ σου καθήμενον δικαστήν ... Ἀκούσωμεν τσίνουν τῆς Παύλου φωνῆς λεγούσης ὅτι Δεῖ ἡμᾶς παρασταθῆναι τῷ βήματι τοῦ Χριστοῦ καὶ ὑπογράψωμεν ἐκεῖνο τὸ δικαστήριον καὶ νομισωμεν αὐτὸ παρεῖναι νῦν ... τι ποιήσωμεν ὅταν παραγένηται ὅταν ἡ οἰκουμένη πᾶσα παρῇ ὅταν ἄγγελοι καὶ ἀρχάγγελοι ... ὅταν αἱ σάλπιγγες αἱ ἐπαλληλοι, αἱ συνεχεῖς ἐκεῖναι φωνᾷ²⁵; se observă că raportul dintre imagine și comentariu nu este strict, „în literă” ci aluziv.

În aceeași compoziție apare însă, în nor, *Hristos Emmanuel* ca Înger de Mare Stat, cu rotul în stînga, în fața unei mese pe care stau o carte și două vase; este o variantă sintetică a reprezentărilor întâlnite în frescă în secolul al XVI-lea la Roman și Sucevița, a *Sofiei*. Figura lui Emmanuel din iconografia moldovenească a banchetului lui Solomon, apare în codexul de la Viena suprapusă Sofiei-înger cunoscută în pictura paleologă (varianta novgorodiană din sec. XVI nu are conotația euharistică a banchetului). Redactarea este specială și ține de iconografia „cristologică” (A. Grabar)²⁶, spre deosebire de recenzia predilectă în mediul rusesc al secolului al XVI-lea care favorizează în „banchet”, personificarea feminină²⁷.

Sofia din codexul slavo-român, ca variantă laconică a banchetului euharistic, este mai apropiată de tradiția paleologă, demonstrînd aceeași „basic identity of interpretation and iconographic conception : the figure of Wisdom is that of the Logos-Christ offering the Eucharist as foreshadowed in Proverbs ...”²⁸. Unul din argumentele teologice cele mai puternice invocate în favoarea identificării Sofiei cu Hristos este al doilea tratat *Contra Arienilor* al lui Atanasie cel Mare²⁹. Poate nu întîmplător acesta este reprezentat în *Apostolul* lui Crimciovici (fol. 225^r).

Conexiunea Sofia-Apocalipsă pare a nu dispune de un comentariu propriu : nici o aluzie nu este conținută în textul Epistolei sau al exegezelor acesteia. Scrieri din secolul al XVI-lea (neidentificate) poate au existat, aceleași care ar fi indus elemente eshatologice în Sofia novgorodiană cu Hetimasia surmontînd îngerul- Hristos pe tron, flancat de Fecioară și Ioan Botezătorul. A. Grabar a menționat, fără să analizeze, „cette image trimorphe qui annonce le siècle du Salut, préfigure aussi le trimorphe de la «Deisis» avec les mêmes personnages qui figurent «la seconde venue» c'est à dire un autre début du siècle, du siècle futur cette fois”³⁰.

²³ „... ce n'est pas à notre parole que vous êtes incrédules, mais à celle d'Isaïe qui a annoncé depuis bien des années, que nous serions envoyés que nous prêcherions... les apôtres ont reçu la mission et ils ont prêché, et le prophète s'en allait avec eux, pour les montrer, les proclamer et dire «Voilà ceux que j'ai annoncés dès les anciens temps, ceux dont j'ai chanté les pieds à cause de l'objet de leur prédication»...” (Ibidem, p. 337); P. G. 60 col. 575.

²⁴ V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Gossudars'vennaia Tretiakovskaia Gallereia. Katalog drevnerusskoi živopisi*, Moskva, 1963, t. II, cat 521, fig. 37, 40.

²⁵ „Voulez-vous une autre preuve du jugement terrible qui se fera au dernier jour? Ouvrez la porte de votre conscience, et voyez ce juge qui siège au dedans de votre âme... Prêtons l'oreille à la voix de l'apôtre qui nous dit : «Il nous faudra paraître devant le tribunal du Christ»; représentons-

nous ce tribunal, supposons qu'il est déjà dressé... que ferons-nous donc, quand ce jour arrivera, quand tout l'univers sera rassemblé, quand nous apercevrons les anges et les archanges... quand nous entendrons le son bruyant des trompettes et ces cris sans cesse répétés?” (St Jean Chrysostome, ed. cit., X, p. 63, 69); P. G. 61, col. 463—464, 470.

²⁶ A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge* in „L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age”, I, Paris, 1968 p. 556.

²⁷ V. I. Antonova, N. E. Mneva, *op. cit.*, cat 365, fig. 3—5
²⁸ J. Meyendorff, *Wisdom-Sophia : Contrasting Approaches to a Complex Theme*, D.O.P., 41 (1987), p. 394.

²⁹ Sfîntul Atanasie cel Mare, *Scrieri I, Trei Cuvinte împotriva arienilor*, (P. G., 26, 139—322), trad. pr. prof. D. Stăniloae, București, 1987, II, 5, p. 236.

³⁰ A. Grabar, *op. cit.*, p. 558.

În același sens poate fi gândită în codicele slavo-român o simetrie între prima parusie (Hristos-Sofia în exegeza patristică zidind casă din „trupul nostru pe care înțelegându-și-l, S-a făcut om”³¹) și eshatologia universală, simetrie obsesivă în iconografia manuscrisului (v. *infra*).

Epistola către Galateni, introdusă de miniatura Sf. Ioan Hrisostom scriind, se încheie cu o compoziție incluzând varianta *Treimii* cu Tatăl, Fiul și Sf. Duh, sub care apar două grupuri, de *apostoli* și *profeți*, simetrice figurii *Maicii Domnului* (fol. 202^v). Omiliile comentind textul sînt intens polemice la adresa unor erezii (anomeeni, arieni), care susțineau că Fiul este inferior Tatălui, atacînd astfel doctrina Treimii: 'Εμφράττει δὲ καὶ ἄλλος τῶν αἱρετικῶν τὰ στόματα λέγων Δια 'Ιησοῦ Χριστοῦ καὶ Θεοῦ Πατρὸς 'Επειδὴ γὰρ τὴν λέξιν ταύτην ὡς ἐλάττονα οὖσαν προσεῖρῃσθαι τῷ Υἱῷ φασιν ὅρα τι ποιεῖ ἐπὶ τοῦ Πατρὸς αὐτὴν τίθησιν διδάσκων ἡμᾶς μὴ νομοθετεῖν τῇ ἀρρήτῳ φύσει, μηδὲ μέτρα θεόγματος ὁρίζειν μέσον Υἱοῦ καὶ Πατρὸς³².

Astfel, miniatura Treimii din manuscrisul lui Crimciovici, deși stabilizată într-un habitus iconografic în Moldova în jurul anului 1600, își revelă fără echivoc argumentul: polemica anti-trinitară. Acesta a fost probabil resortul interior care a determinat intensificarea temei sub dinastia Movileștilor. „Comportamentul iconografic” ar fi similar celui care a indus crearea temei *Paternității* ca antidot teologic al ereziilor anti-trinitare în pictura bizantină și rusă³³.

Cealaltă parte a compoziției ilustrînd Epistola către Galateni, în care Fecioara stînd între apostoli și profeții indică pe reprezentanții Noului Testament, transpune cred, ideile comentariului privind pasajele din Epistolă referitoare la Lege; sînt, iarăși, fragmente polemice împotriva iudaizantilor: 'Εγὼ γὰρ διὰ νόμου νόμῳ ἀπέθανον. Διπλὴν ἔχει τοῦτο τὴν θεωρίαν· ἡ γὰρ νόμου τοῦ τῆς χάριτος φησιν· οἷδε γὰρ καὶ τοῦτον νόμον καλεῖν ὡς ὅταν λέγῃ. ὁ δὲ νόμος τοῦ πνεύματος τῆς ζωῆς ἐλευθέρωσέ με ἢ τὸν νόμον ἐνταῦθα τὸν παλαιὸν λέγει δεικνύς ὅτι δι' αὐτοῦ τοῦ νόμου τῷ νόμῳ ἀπέθανε· τουτέστιν· Αὐτός με ὁ νόμος ἐνήγαγεν εἰς το μὴκέτι προσεchein αὐτῷ. Εἰ τοίνυν μέλλοιμι αὐτῷ προσέχειν, καὶ αὐτὸν παραβαίνω. Πῶς καὶ τίτι τροπῶ· Μωϋσῆς φησι Προφῆτην ὑμῖν ἀναστήσει Κύριος ὁ Θεὸς ἐκ τῶν ἀδελφῶν ὑμῶν ὡς ἐμὲ αὐτοῦ ἀκούσεσθε· περὶ τοῦ Χριστοῦ λέγων³⁴. Imaginea este din nou aluzivă, Fecioara „trimițînd” la Hristos și apostoli la legea harului.

Istoricii Bisericii române nu consemnează prezența în Moldova a unor „agenți” purtători de erezii anti-trinitare. Dar insistența mesajului iconografic (într-un interval relativ scurt, începînd cu ultimii ani ai secolului al XVI-lea), confirmat de „cazul rus” și de avertismentele locuitorului patriarhului Constantinopolei, Meletie Pigas, transmise mediilor ortodoxe vecine (Lwow, Vilno), cresc verosimilitatea unor tentative de infiltrare eretică în Moldova. Antitrinitarismul a devenit puternic în Polonia după mijlocul secolului al XVI-lea, dezvoltîndu-se ca o fracțiune radicalistă în interiorul bisericii calvine „Une nouvelle confession protestante apparut alors sous la dénomination de « Frères polonais » ou « antitrinitaires » ou encore « ariens »... Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle et surtout au début du siècle suivant (vers 1603) les ariens créèrent leur fameux centre de Rakow dont l'académie et l'imprimerie attiraient des étudiants et des libres penseurs de toute l'Europe”³⁵. Probabil unor asemenea înnoiri îi sfătuia Meletie Pigas pe ortodocșii din Vilno să se împotrivească: „păziți numai credința mai presus de orice înnoiri și nu băgați în seamă meșteșugitele învățături ale teologiei flecare a cărturarilor”³⁶; lui Nichifor „prea învățatul” îi scrie la 1597 „nu asculta de acei cărturari guralivi care se joacă cu cele sfinte ca pe scenă”³⁷; pe frații din Leontopol îi sfătuiește

³¹ Sf. Atanasie cel Mare, *op. cit.* II, 44, p. 281; nu este însă exclusă și o deplasare de ilustrație de la celebrele pasaje din I Cor., 2: 7–10, despre înțelepciune.

³² „D'ailleurs il ferme aussi la bouche aux hérétiques quand il dit « Par Jésus-Christ et Dieu son Père ». Comme ils prétendent que cette expression s'applique au Fils parce qu'elle témoigne d'une dignité inférieure, voyez ce qu'il fait: il s'en sert en parlant du Père et nous enseigne à ne pas nous établir en législateurs de leur nature ineffable, et à ne pas mesurer la divinité du Père et celle du Fils” (St. Jean Chrysostome, *ed. cit.* X, p. 574); P. G. 61, col. 614.

³³ V. N. Lazarev, *Ob odnoj nongorodskoj ikone i eresi antitrinitarev*, in „Kultura drevnej Rusi”, Moskva, 1966, p. 101–112.

³⁴ „Car pour moi je suis mort à loi de par la loi” Il y a deux choses à considérer dans cette expression, ou bien Paul parle de la loi de grâce, terme qui lui est habituel, comme

dans ce passage: « La loi de l'Esprit de vie m'a rendu la liberté: ou bien ici il pense à l'ancienne loi, et démontre que c'est par un effet de cette loi — même qu'il est mort à la loi. C'est à dire: c'est la loi elle-même qui m'a induit à ne plus lui rester attaché. Si donc j'allais lui redevenir fidèle je lui serais infidèle par cela même. Comment et de quelle manière? Voici la réponse de Moïse: « Le Seigneur votre Dieu suscitera un prophète du milieu de vos frères et vous l'écouteriez comme moi-même: il parlait de Jésus-Christ” (St. Jean Chrysostome, *ed. cit.*, X, p. 598); P. G. 61, col. 645.

³⁵ *Histoire religieuse de la Pologne*, sous la direction de Jerzy Kloczowski, Paris, 1987, p. 187.

³⁶ Meletie Pigas, patriarch al Alexandriei și locuitor al celui din Constantinopol, *Scrisori către Ortodocșii din Polonia și Rusia mică*, trad. de G. Murnu, Doc. Hurmuzaki XIII, București, 1914, p. 381.

³⁷ *Ibidem*, p. 315.

să trimită la „împărat” și „o carte (din cele ce s-au tipărit acolo) împotriva jidovilor”³⁸. Cărturarii amatori de înnoiri sugerează umaniștii protestanți, iar cartea „împotriva jidovilor” poate semnala o sectă iudaizantă. În corespondența cu mitropolitul Gheorghe Movilă, Meletie Pigas îl laudă pe voievodul moldovean „că se luptă din tot sufletul pentru apărarea ortodoxiei”³⁹, probabil de protestanți, căci simpatiile catolice ale Movileștilor erau recunoscute. În acest context doctrinar devine explicită reprezentarea la sfârșitul Prologului la Epistola lui Iacob (fol. 75^r) a Treimii în varianta *Cina de la Mamvri* ca un *credo*, deasupra tabloului votiv. Poziția aripilor îngerilor — în zbor — este unică și de un intens lirism; ulciorul și marea cupă ținute de Avram și Sara ar putea da o conotație euharistică mesei sacre.

Comentatorii Epistolei nu fac trimitere la dogma Treimii. Rezultă că imaginea *Cinei* — pornind de la argumentul textului, Iacob 2 :21—24, care vorbește de sacrificiul lui Avraam — comentează liber de textul Epistolei, prin „coborîre în timp”, tema promisiunii și, simultan, a egalității persoanelor în Treime. Idee teologică probabil foarte necesară mediului cultural moldovenesc.

Printr-o metodă similară, a comentariului în imagine dincolo de text (pe care îl folosește numai ca punct de pornire) este ilustrat sfârșitul Prologului la Epistola lui Iuda. „Portretul de autor” este flancat de *Avraam* și *Isaac*, patriarhi, în „conversație sacră” (fol. 110^r): figurile lor sugerează un dialog despre paradis, în condițiile în care textul (Iuda 1 :14—15) anunță, prin Enoch, ziua Judecării lumii.

Sfârșitul Prologului la Epistola I Corinteni continuă selecția secvențelor eshatologice: *Ilie*, *Enoh* și *Ioan Teologul* se închină în fața *Maicii Domnului cu Pruncul* pe tron; iconografic, o variațiune pe tema Epifaniei, cu mențiunea că prezența celor trei semnaleză Apocalipsa⁴⁰. Aici este interesant comentariul la Epistolă al lui Teofilact al Bulgariei, care încearcă să deplaseze eshatologia universală spre cea individuală: Αποκάλυψιν δὲ εἰπὼν, δηλοῖ ὅτι καὶ ὧν πάρεστι μεν, κρύπτεται δὲ τότε δὲ ἀποκαλυφθήσεται⁴¹.

Implicită este însă și afrontarea metafizică a celor două începuturi: al „eonului harului” și al „zilei a opta”, infinită.

Epistola I către Corinteni sfârșește în Apostolul de la Viena cu o imagine în care *Hristos* pe tron *binecuvîntează apostolii* îngenunchiați, în timp ce *Maica Domnului* și *Ioan Botezătorul*, pe nori, asistă, însoțiți de arhanghelii Mihail și Gavriil (fol. 170^r). Aici varianta *Deisis* cu Apostoli a fost dezarticulată: *Fecioara* și *Precursorul*, cu mâinile acoperite de mantie, în gest reținut, nu interced. Ei par a fi „martorii divinității” și *Învierii* lui *Hristos*, dacă sensul identificat de Chr. Walter⁴² poate fi remanent într-o perioadă tirzie cum e cea a *Apostolului* lui Anastasie Crimcovi. Consider că miniatura ilustrează importantul capitol 15, al învățăturii despre *Înviere*, fundamentală viziunii eshatologice în tradiția gîndirii bizantine (și în frescele Dobrovățului, *Hristos* cel înviat predică, în ciclul Eothinalelor). Ne aflăm din nou, — ca și în cazul ilustrării la Prefața Epistolei lui Iacob sau la Epistola lui Iuda — în situația raportării imaginii, într-o mai mică sau mai mare măsură, la textul de bază.

Imaginea — în plină pagină — care introduce Epistola către Filipeni (fol. 215^r) reia figurile mesagerilor Apocalipsei, *Ioan Teologul*, *Ilie* și *Enoh*. Miniatura ar putea avea ca argument exegeza lui Teofilact la pasajul privind învierea morților, pe care o leagă de înălțarea „pe nor”: Ἀλλ' ἐξάνστασιν ἐνταῦθα ὁμοί τὴν ἐνδοξον τὴν ἐν νεφέλαις ἔξαρσιν⁴³. De altfel Teofilact preia tradiția scriitorilor bizantini, care vede în cei trei sfinți pre-figuri ale înălțării. În Omilia despre Evangheliile *Învierii*, vorbind despre sfârșitul Sf. Ioan Teologul, amintește imediat pe ceilalți doi: ὅτι πρὸς τὸ καταγγεῖλαι τὴν δευτέραν τοῦ Χριστοῦ παρουσίαν κατελείφθη ζῶν ἐν σαρκὶ μετὰ Ἐνὼχ καὶ Ἡλῆ⁴⁴.

³⁸ *Ibidem*, p. 377.

³⁹ *Ibidem*, p. 321.

⁴⁰ Sirarpie Der Nersessian identifică sursele patristice ale Apocalipsei: *Une nouvelle réplique slave du Par. gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovi*, în *Mélange s'offeris à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 695—725.

⁴¹ Am folosit traducerea, consacrată, a mitropolitului Veniamin Costache *Cele patru sprezece trimiteri ale Sfințului slăvitului și întru-tot lăudatului Apostol Pavel, Tileuite elinește de Fericitul Teofilact arhiepiscopul Bulgariei*. Tălmăcite acum în limba cea obișnuită și împodobită cu felurite însemnări de Nicodim Aghioritul, traduse în limba română de Veniamin Costachi mitropolitul Moldovei și Sucevei, t. I—III București,

1904—1905; „Iar zicind: descoperirea Domnului, arătat e că și acum este de față Domnul, se ascunde însă și nu se vede iar atunci se va arăta fășii” (I, p. 276); P. G. 124, col. 568.

⁴² Chr. Walter, *Two Notes on the Deësis*, R.E.B., XXVI (1968); idem, *Further Notes on the Deësis*, R.E.B., XXVIII (1970); idem, *Bulletin on the Deësis and the Paracesis*, R.E.B., XXXVIII (1980).

⁴³ „Că seculare aicea înțelege pre învierea cea cu slavă și pre înălțarea cea prin nour” (ed. cit. II, p. 478—479); P. G. 124, col. 1183—1184.

⁴⁴ P. G. 126, col. 148.

Miniatura în plină pagină a *Înălțării* (fol. 241^r) prefațează Epistola II către Tesaloniceni. Preferința pentru pasajul referitor la a doua Parusie, II Tes. 1:7—10, este iarăși evidentă; semnificația eshatologică a Ascensiunii se clarifică „prin aluzie” la fragmentul din Acte 1:9—11, explicit în acest sens.

Deisusul ilustrind sfârșitul Epistolei II către Timotei (fol. 261^r) este ultima secvență care ar putea sugera — de data aceasta rezumativ — a doua venire. Deși această interpretare nu mai poate fi univocă, în urma studiilor lui Chr. Walter, contextul iconografic al manuscrisului și lipsa elementelor suplimentare, nu favorizează altă semnificație. Teofilact revine, în exegeza la II Timotei, la Apocalipsa „gîndită și particularnică”⁴⁵.

Se încheie astfel un ciclu eshatologic care, deși „aplicat” textului sau comentariului, a devenit într-un fel — prin consecvența selecției — de sine stătător. Identitatea lui are cel puțin două semnificații; una, deja discutată, este legată de simetria început-sfârșit; ideea devine ne-echivocă prin reprezentarea insistentă, sistematică, fără legătură logică cu textul, a figurilor profeților, vizionarii „eonului harului” (*Moise și Aaron*, Fapte, fol. 74^r; *David și Solomon*, Prolog Galateni, fol. 192^r; *Isaia și Ieremia*, Efeseni, fol. 213^v; *Iacob și Avacum*, Prolog Filipeni, fol. 214^v; *Daniil și Malahia*, Filipeni 223^v; *Iona și Ghedcon*, I Timotei, fol. 246^r; *Zaharia și Amos*, Tit, 266^r). În raportare permanentă cu vizionarii sfârșitului lumii, ei restituie un discurs implicit asupra timpului: contemplație „modernă”.

O a doua semnificație a ciclului eshatologic figurat în *Apostolul* de la Viena este legată de tendințele ideologice în Europa contemporană. „În amurgul Evului Mediu, scrie Huizinga, domnește sentimentul general că pieirea universală se apropie”⁴⁶. „Se pare, nota Emile Mâle, că nicio dată amenințările Apocalipsei n-au preocupat atît de mult sufletele... Ultimii ani ai secolului al XV-lea și primii ani ai celui de al XVI-lea indică unul dintre momentele istoriei cînd Apocalipsa a stăpînit mai mult ca oricînd imaginația oamenilor”⁴⁷. În secolul al XVI-lea însă, explică Delameau, Reforma amplifică „fermentația eshatologică” și spaima apropierei unui „Dumnezeu răzbunător”. Frica în Occident s-a atenuat însă odată cu regenerarea Bisericii Catolice. În aceeași contra-ofensivă anti-protestantă, în Moldova anilor 1600, mitropolitul Anastasie Crimcoviei relansează prin iconografia *Apostolului*, concepțe al gândirii bizantine asupra eshatologiei universale: prin „apocalipsa gîndită” spre Înviere; profeții sfîrșitului sînt „re-figuri” ale Învierii și Înălțării „cu trupul”, ei se închină în fața divinității lui Hristos; sfîrșitul lumii, anunțat de Arh. Mihail, va fi dominat de Logos-Înțelepciunea lui Dumnezeu.

Ultima Epistolă, către Evrei, este miniată cu figura Arh. Mihail în finalul Prefetei, cu *Buna Vestire* (fol. 270^r) la începutul Epistolei, și cu *Intrarea în Ierusalim* (fol. 292^r) și *Răstignirea* (fol. 292^v) în finalul acesteia. Aici apare principiul „liturgic” constînd în ilustrarea sărbătorilor la ale căror oficii liturgice se fac lecțiuni din Evrei, conform indicațiilor tipiconale din manuscris; excepție: *Intrarea în Ierusalim*, prezentă aici probabil prin „atracție iconografică” cu imaginea următoare.

Se încheie astfel o întreagă demonstrație a metodelor de ilustrație de manuscris, tradiționale („bizantine”) în principiu, dar folosite simultan și cu mare libertate, de la adaptarea modelelor bizantine la crearea unei iconografii doctrinare; un sinoptic al acestei situații îl oferă miniatura ilustrind Prefața la Coloseni (fol. 225^r), în care „liturgiștii” (Ioan Hrisostom se distinge prin mitră) apar alături de marii comentatori a Treimii și Înțelepciunii (Grigorie Teologul, Atanasie cel Mare) și de „figura” ortodoxiei, Nicolae.

Libertatea cu care au fost intersectate principiile de ilustrare, dovedesc o conștiință modernă foarte „stăpîină” pe memoria istorică. Dincolo însă de mobilitatea față de „imagarul tradițional”, selecția argumentelor vizuale și teologice conduce la o iconografie polemică, concentrată pe doctrina „bizantină” a Treimii și a unei eshatologii „pașnice”, încredințate lui Hristos-Sofia.

⁴⁵ *Cele patru sprezece trimiteri...* III, p. 369; P. G. 125.

⁴⁶ J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Âge*, 1967, p. 34.

⁴⁷ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 1925, p. 440: citatele de la n. 46, 47, apud J. Delameau, *Frica în Occident*, București, 1986, II, p. 9.



Fig. 1. Apostolul Luca (fol. 4v).



Fig. 2. Frontispiciu (fol. 5r)



Fig. 3. Cina de la Mamvri, portretul votiv al mitropolitului Anastasie Crimcoviici și al unui monah (fol. 75r).



Fig. 4. Apostolul Iacob (fol. 75v).



Fig. 5. Apostolul Petru (fol. 84r).

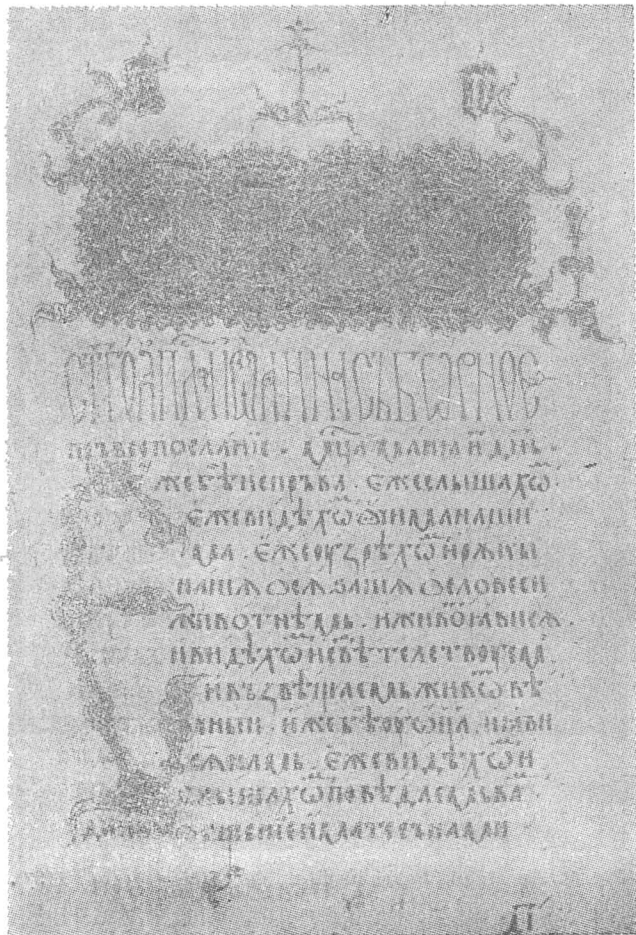


Fig. 6. Frontispiciu (fol. 100r).



Fig. 7. Apostolul Iuda, Avraam și Isaac (fol. 110r).



Fig. 8. Profeți și Apostoli (fol. 115r).



Fig. 9. Apostolul Pavel inspirat de Sofia (?) (fol. 115v).

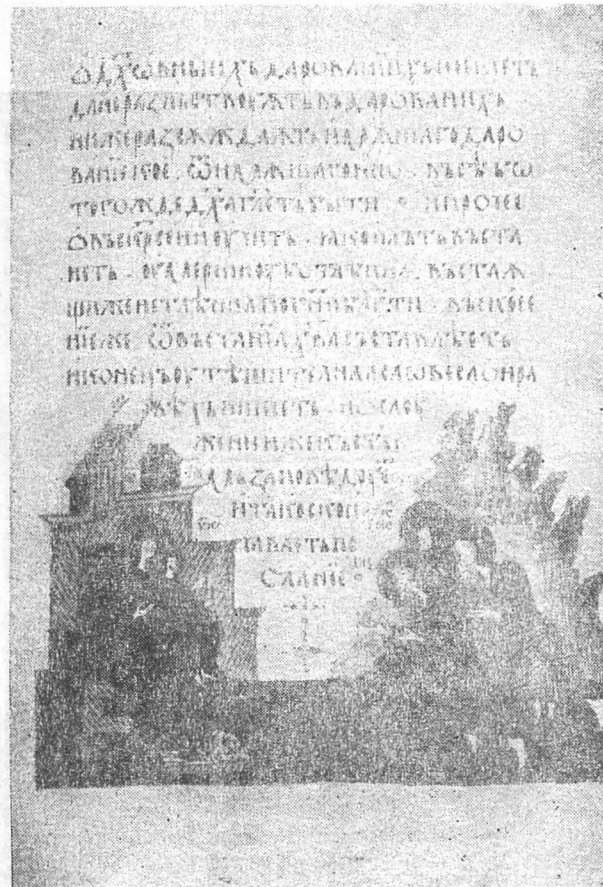


Fig. 10. Iie, Enoh și Ioan Teologul închinându-se Maicii Domnului cu Pruncul (fol. 143r).



Fig. 11. Hristos predicând Apostolilor, asistat de Maica Domnului, Ioan Botezătorul și arhangheli (fol. 170r).



Fig. 12. Arhanghelul Mihail al Apocalipsei și Hristos- Sofia (fol. 172r)

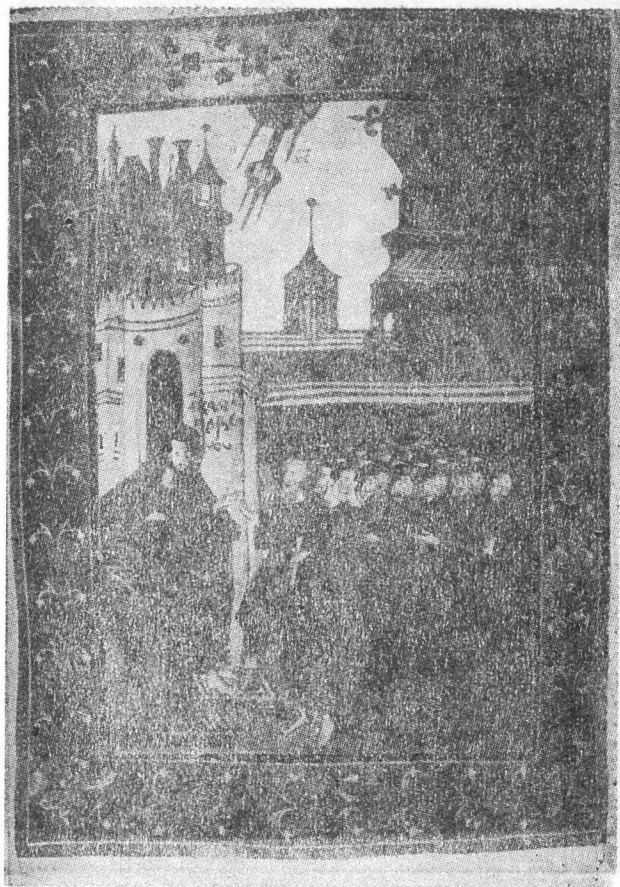


Fig. 13. Apostolul Pavel predicind (fol. 172v).

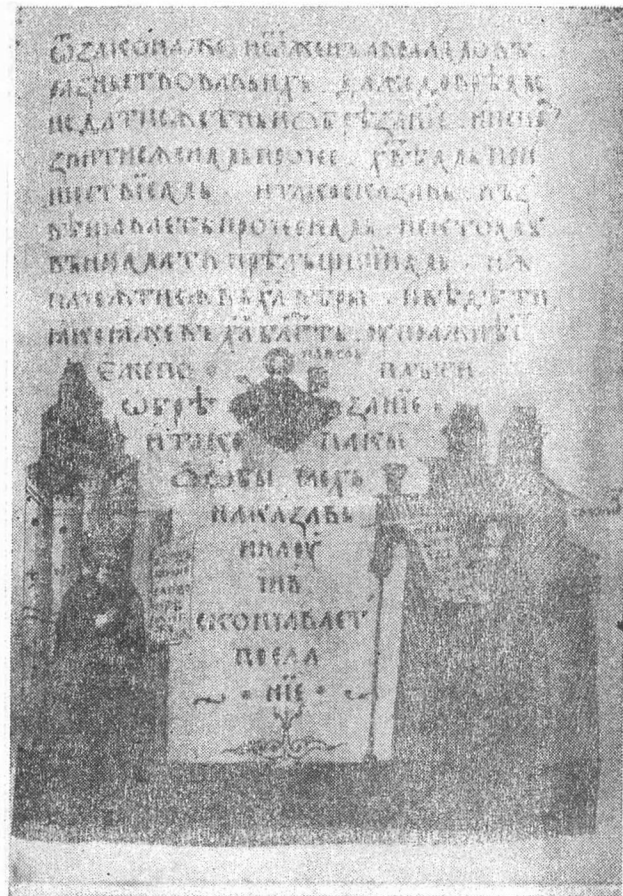


Fig. 14. David și Solomon, Pavel (fol. 192r).



Fig. 15. Ioan Hrisostom scriind, Pavel și Proclu (fol. 192v).



Fig. 16. Treimea, Maica Domnului cu Apostoli și Profeți (fol. 202v).



Fig. 17. Ioan Teologul, Ilie și Enoh (fol. 215r).



Fig. 18. Vasile cel Mare, Ioan Hrisostomul, Grigore Teologul și Grigore Dialogul, Nicolae, Atanasie cel Mare (fol. 225r).



Fig. 19. Înălțarea (fol. 241r).

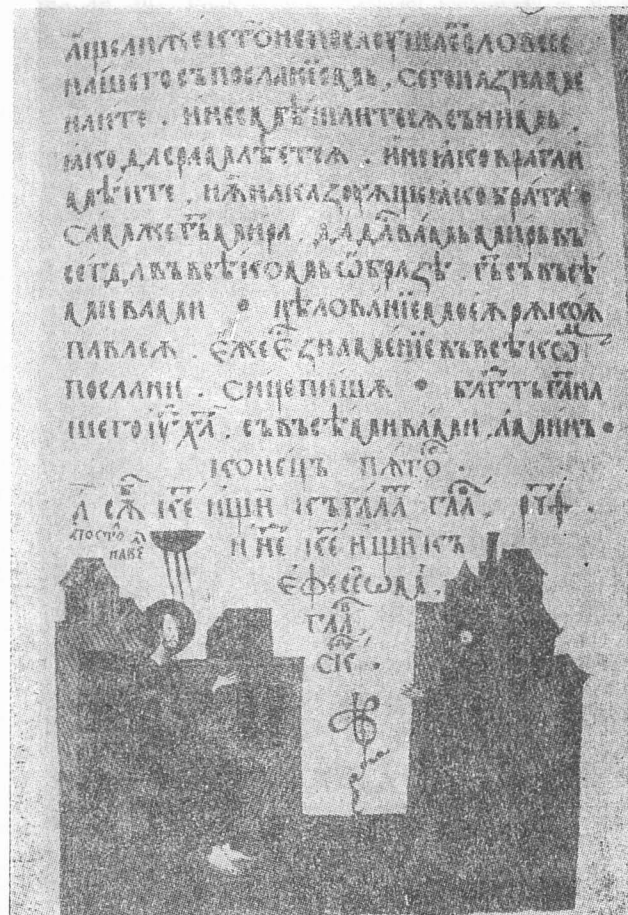


Fig. 20. Apostolul Pavel și un monah (fol. 244r).



Fig. 21. Apostolul Pavel predicind (fol. 246v).



Fig. 22. Frontispiciu (fol. 247r).



Fig. 23. Deisîs (fol. 261r).

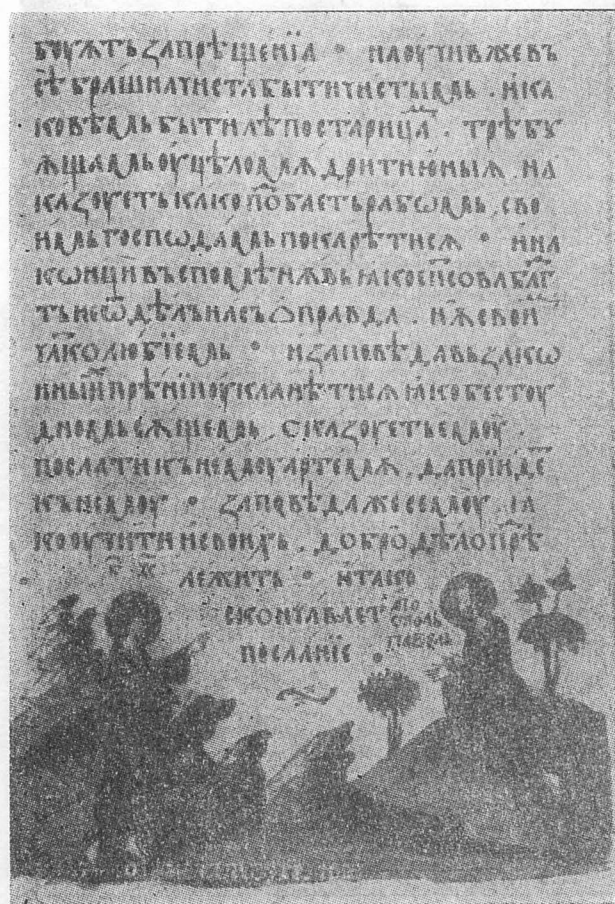


Fig. 24. Hristos binecuvîntînd pe Pavel (fol. 262r).



Fig. 25. Buna Vestire (fol. 270r).



Fig. 26. Intrarea in Ierusalim (fol. 292r).

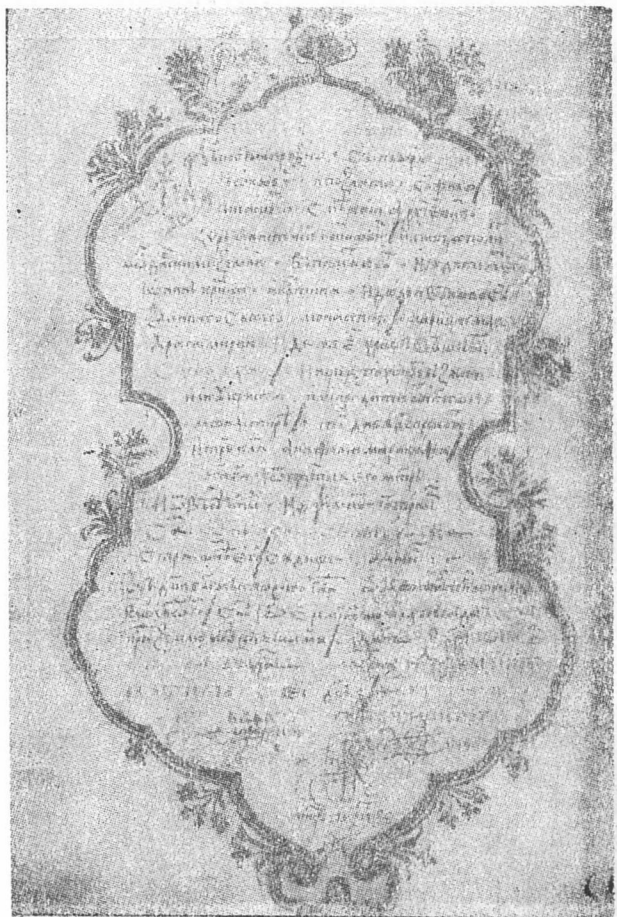


Fig. 27. Colofon (fol. 311v).

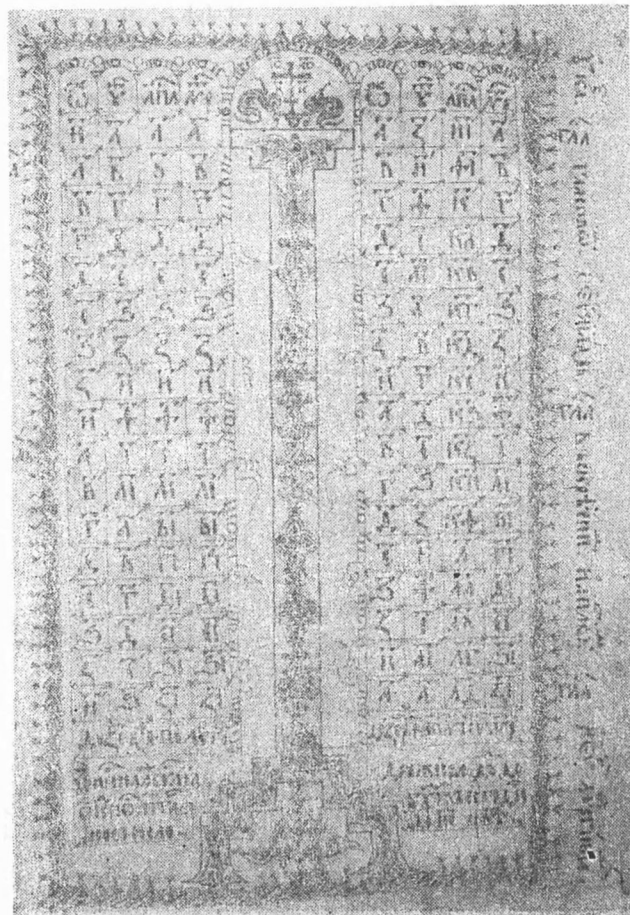


Fig. 28. Indicații tipiconale (Glasurile și Evangheliile Invierii) (fol. 314v).

BOOK ILLUMINATION IN THE ERUDITE *MILIEU* OF ANASTASIE CRIMCOVICI, THE APOSTLE

(Wien, Nationalbibliothek cod. sl. 6)

SUMMARY

The *Apostle* written on vellum in 1610 and dedicated to the monastery of Dragomirna, belongs to the group of codices illuminated between 1609–1616 in the scholarly *milieu* of Anastasie Crimcovič, metropolitan of Moldavia.

Full-page miniatures introduce the Acts and the Epistles, while smaller-scale images are included in the text at the end of each chapter.

Certain iconographical methods known in Byzantine book illumination superpose in the Moldavian recension. Portraits of the author (Luke, James, John, Paul) or „teaching scenes” (Paul preaching to a crowd) allude to the Byzantine formula.

The image of John Chrysostome introducing the Epistle to the Galatians suggests that some of the miniatures depend upon his commentaries to Paul's Letters. For this reason, the representations of the Trinity in the Moldavian manuscript may be referred to as polemical, controverting some anti-trinitarian heresies, as reflected in Chrysostome's arguments.

Ideas about Apocalypse included in the exegesis to the Epistles belonging to Theophylactus, archbishop of Bulgaria, have been used in supporting the eschatological iconography of the *Apostle* : it was in fact a response to the Protestant conception about the end of the world.

The Annunciation and the Crucifixion decorating the Epistle to the Hebrews point to the „liturgical illustration”, i.e. to the representation of those feasts to the offices of which, lections from this text are appointed.

de IOANA CRISTACHE-PANAIT

Tara Zarandului sau Țara Moșilor Crișeni ocupă în istoria poporului nostru un loc de seamă, pe care izvoarele, de tot felul, îl confirmă.

Depresiunea Crișului Alb, cuprinsă între munții Codrului ai Bihariei, Vilcanului și Zarandului, i-a fost vatră, cu relief predominant colinar și imagine de cetate¹. Propice locuirii umane, teritoriul a fost populat din cele mai îndepărtate timpuri, descoperirile arheologice sporind mărituriile culturii materiale a băștinașilor².

„Țara Zarandului”, ca și aceea a Hațegului, născute din unirea obștilor, a cnezatelor, sub conducerea unui voievod, și-a păstrat multă vreme o relativă autonomie, dovadă fiind puternicele districte românești atestate în cuprinsul său³. Izvoarele scrise amintesc voievozi și cnezi zărândeni, în secolele XV—XVI⁴, iar forme ale instituțiilor românești vor persista până târziu, în secolul al XVIII-lea, reflectându-se în conducerea comunității și organizarea scaunelor protopopești⁵.

De-a lungul istoriei sale, Zarandul a suferit schimbări, atât ca întindere teritorială, ca formă administrativ-politică și implicit ca stăpânire politică⁶. În secolul al XV-lea, el se întindea până dincolo de granița actuală, de vest, a județului Arad, satul Chitighaz, ce intra în compunerea sa⁷, constituind o dovadă⁸. Conscripția lui Bucov, din 1760—1762 îl înregistrează cu localitățile din partea muntoasă⁹. În 1876, Zarandul a fost desființat, ca unitate administrativă, fiind împărțit între Arad și Hunedoara¹⁰.

¹ Monografia geografică a R.P.R., I, Geografia fizică, București, 1960, p. 723; Pavel Binder, *Geografia istorică a munților Apuseni*, în *Apulum*, XIII, 1975, p. 519; N. Dunăre, *Portul popular din Țara Zarandului*, în *Sargetia*, IV, 1966, p. 277.

² Fl. Dudaș, *Repertoriul arheologic al Țării Zarandului*, în lumina ultimelor descoperiri, în *Revista Muzeelor*, an VII, 1970, nr. 4; Sever Dumitrașcu, Liviu Mărghită, *Așezări și descoperiri dacice din vestul și nord-vestul României din secolul III î.e.n. — II e.n.*, în *Sargetia*, VIII, 1971, p. 45—55; Ion Horațiu Crișan, *Dacii din zona Aradului. 2000 de ani de la alocstarea Ziridavei*, în *Ziridava*, X, 1978; Liviu Mărghită, *Contribuția obiectelor dacice de argint din vestul Daciei la cunoașterea artei torentice a băștinașilor nord-dunăreni*, în *Ziridava*, X, 1978, p. 55—65; Ioan Andrișoiu, *Contribuția la repertoriul arheologic al județului Hunedoara*, în *Sargetia*, XIV, 1979, p. 15—34; E. Dérner, *Urme ale culturii materiale dacice pe teritoriul ardăean*, Arad, 1986.

³ St. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, I, Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 35, 210; P. Binder, *op. cit.*, p. 519—524.

⁴ S. Dragomir, S. Belu, *Voievozi, cnezi și crainici la românii din Munții Apuseni și din regiunea Bihorului în Evul Mediu*, în *Acta Musci Napocensis*, III, 1966, p. 174—179; David Prodan, *Domeniul cetății Șiria la 1525*, în *Anua-*

rul Institutului de Istorie din Cluj, III, 1960, p. 37—102; Kovács Géza, *Un document inedit despre voievodatul din Șomoșcheș*, în *Ziridava*, X, 1978, p. 789—792.

⁵ Tr. Mager, *Ținutul Hălmașului*, I, Arad, 1938, p. 6—7, 44—45; Situația este analoagă celei din Banat, prezentată în studiul lui Nicolae Bocșan: *Cnezii bănățeni în secolul al XVIII. O componentă a structurilor elitare românești*, în *Civilizație medievală și modernă românească*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p. 141—148.

⁶ V. Meruțiu, *Județele din Ardeal și din Maramureș pînă în Banat*, Cluj, 1929, p. 163—168; Tr. Mager, *Ținutul Hălmașului*, I, Arad, 1938, p. 5—13, 48—60.

⁷ V. Meruțiu, în *op. cit.*, p. 164—166. În compunerea sa veche Zarandul consta din districtele Zarand, Ineu, Hălmașiu și Brad, cf. Tr. Mager, *op. cit.*, p. 7.

⁸ Satul, acum în Ungaria, avea în secolul al XVIII-lea, obște și biserică românească, atestate în însemnări pe file de cărți.

⁹ V. Ciobanu, *Statistica românilor ardeleni din anii 1760—1762*, în *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, III, Cluj, 1926, p. 665—668 (91 localități, cu 6405 familii, din care 6367 ortodoxe).

¹⁰ Tr. Mager, *op. cit.*, p. 13; N. Dunăre, *op. cit.*, p. 230.

Rinduielile de obște în care au trăit satele zărândene, menținerea unor libertăți, explică ¹¹, în parte, tirzia și sporadica lor semnalare documentară ¹². Multe așezări sînt amintite cînd deja, din satul mătă, roise o parte a comunității, sub conducerea cneazului ¹³, vădînd anterioritatea de viață, existența altora scăpînd oricărei cancelarii. În 1386 este menționat satul Honțu (Gura Honț) ¹⁴, iar în 1519 Intrehonțuri (Honțisor) ¹⁵, denumire ce mai includea o așezare care nu apare nici mai tirziu ¹⁶. Îi dezvăluie dăinuirea acesteia de sine stătătoare, cu viață culturală, o piesă artistică ¹⁷, pe care citim, alături de autograful zugravului, 1774, însemnarea: „Seris-am eu diac Ion cînd am fost dască în sat în Honțu de Sus” ¹⁸, însemnare istorică edificatoare pentru situația amintită. Realitatea istorică a cnezatelor și voievodatelor zărândene o păstiează vie, dincolo de slova documentelor, ctitorile în piatră ce au supraviețuit vremurilor ¹⁹. Este de semnalat că acestea (Hălmagiu, Ribîța, Crișcior) se află dincolo de zona ocupației turcești și a năvălirilor tătărești ²⁰, pe un teritoriu supus însă și el, din cînd în cînd, prădăciunelor unui pașă, de Timișoara sau Ineu ²¹. Să nu-și fi legat voievodul Ioan de Brad sau Ștefan de Birtin prestigiul de o ctitorie de piatră, asemeni celor de la Ribîța și Crișcior? ²² Să nu fi existat o ctitorie de piatră la Obișia, sediul unuia din districtele privilegiate? ²³ Pentru zona de dincoace de Hălmagiu, lipsa acestora este ușor de înțeles, o reflectă numărul crescînd al localităților dispărute, cu cît înaintăm spre vest ²⁴. În vetrele băține, în punctele toponimice: „biserica veche”; „mormîni”; „altar”, trebuie căutate dovezile activității ctitoricești a voievodului de Căpîlna ²⁵, a celui cu privilegii și libertăți străvechi, de la Șomoșcheș ²⁶, cit și a altora.

Dar ctitoria de piatră într-o țară de păduri ²⁷ a rămas, numericește, coplesită de cea din lemn, pe care a avut-o înaintaș și model ²⁸. În chiar epoca de prestigiu a instituțiilor românești, obștea și cnezii au continuat să înalțe lăcașuri din lemn ²⁹. Într-un document din 1338 august 20 este amintită biserica de lemn de pe moșia Sinteia din comitatul Zarand, pe care o schimbau nobilii bărbați Ioan și Nicolae fii lui Briciu ³⁰: „în afară de o bucată de pămînt a unor nobili sărăciți” ³¹. Întemeietori de sate, prin defrișare, cnezii își marceau, fără îndoială, prezența prin înălțarea unui lăcaș făcut, în mod firesc, din bogatul material lemnos, rezultat din acțiunea întreprinsă, același ca și pereții caselor ai anexelor gospodărești de către cei ce veniseră din satul mătă. Pentru a evoca dreptul cnezial, la care ne-am referit, statornicit prin veacuri, recurgem la cuvintele cnezilor Stroia și Zeicu, cuprinse în documentul din 3 martie 1363, prin care își apăraseră moșia împotriva bunului plac regesc: „aceea moșie Zlaști, ea început a unei defrișări a desimii pădurilor, după obiceiul cnezilor și în temeiul dreptului cnezial, este a lor și a fraților lor” ³². În lemn vor fi ctitorit și cnezii de

¹¹ Șt. Pascu, *op. cit.*, p. 331.

¹² Multe își află prima mențiune documentară în veacul al XVI-lea, altora această atestare le este prilejuită de descripțiile veacului al XVIII-lea (după cum rezultă din valoarea lucrare a lui C. Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, vol. I—II, Ed. Academiei, București, 1967, 1968).

¹³ Exemplele sînt numeroase (precum Clinelu, Almaș, Cil, Buccava ș.a.), ele regăsindu-se în toate părțile transilvane în care au dăinuit obștea satești.

¹⁴ C. Suciu, *op. cit.*, I, p. 274.

¹⁵ *Idem*, p. 294.

¹⁶ C. Suciu, nu o semnalează.

¹⁷ Aflată în colecția de bunuri patrimoniale Arad-Gai, din lotul expoziției din 1936.

¹⁸ Lectură Ioana Cristache Panait.

¹⁹ Silviu Dragomir, *Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor în secolele XIV—XV*, în *Anuarul Comisiunii Monumentelor istorice*, Secția pentru Transilvania, Cluj, 1930, p. 223—264; V. Vătășianu, *Vechile biserici de piatră românești ale județului Hunedoara*, Cluj, 1930; Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968; *Idem*, *Monumente de arhitectură considerate ca documente complexe ale istoriei patriei*, în *Memoriile secției de științe istorice a Academiei*, seria IV, tom. 1, 1975—1976, p. 10—12.

²⁰ Tr. Mager, *op. cit.*, p. 7—8, 48—60.

²¹ *Idem*, p. 9, 50.

²² Prinși laolaltă în slova aceluiași act de hotărnicie din 1445, cf. P. Binder, *op. cit.*, p. 522; Silviu Dragomir, Sabin Belu, *op. cit.*, p. 174.

²³ Șt. Pascu, *op. cit.*, II, p. 275, 449, 461, 487.

²⁴ Din capitolul respectiv al lucrării lui C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 287—439 rezultă următoarea situație: 16 localități dispărute din zona Bradului; 98 de pe teritoriul fostului raion Gurahonț; 97 din cel al Ineuului și 113 din cel al Crișului.

²⁵ C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 348 (atestare 1439). În 1451 voievodul Căpîlna acordat voievodului Moga, cf. S. Dragomir, cf. S. Belu, *op. cit.*, p. 175.

²⁶ Kovács Géza, *op. cit.*, p. 790—792 (doc. 10 ian. 1495).

²⁷ Teritoriul unor sate zărândene era ocupat mai mult de jumătate, adesea trei sferturi, de păduri; cf. N. Dunăre, *Sate din Zarand specializate în meșteșuguri fărânești*, în *Contribuții la cunoașterea regiunii Hunedoara*, Deva, 1956, p. 131—134.

²⁸ V. Vătășianu, *op. cit.*

²⁹ Pavel Binder, *Considerații asupra artei bisericilor voievodale din Țara Zarandului*, în *Monumente istorice și de artă*, 1, 1974, p. 91.

³⁰ Hramul bisericii era fericitul Briciu Mărturisitorul, nume purtat și de primul ctitor (poate tatăl sau moșul celor doi nobili). Numele de Briciu s-a păstrat în Munții Apuseni. Briciu Crăciun din Abrud a fost în 1733 meșterul frumosului monument din Brădet. Tot la Abrud este menționat, în 1837, un cantor din această familie (cf. Eugen Pavel, *Cărți cu însemnări manuscrise* (I), *Sagelia*, XIII, 1977, p. 582.

³¹ *Documente privind istoria României, C. Transilvania*, vol. III, Ed. Academiei, 1954, p. 477—478.

³² *Documenta Romaniae Historica, C. Transilvania*, București, 1985, p. 130—133.

Fig. 1. Plaiuri zărandene.
După Piatră.

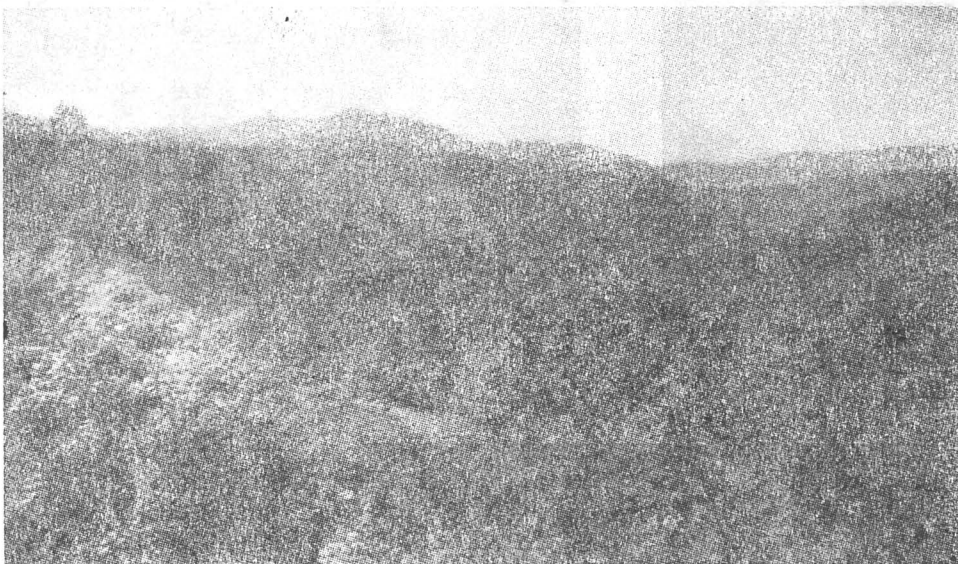


Fig. 2. Plaiuri zărandene.
Străuși.



Fig. 3. Casă de la Cuceștiu,
dispărută după terminarea
celel de zid.

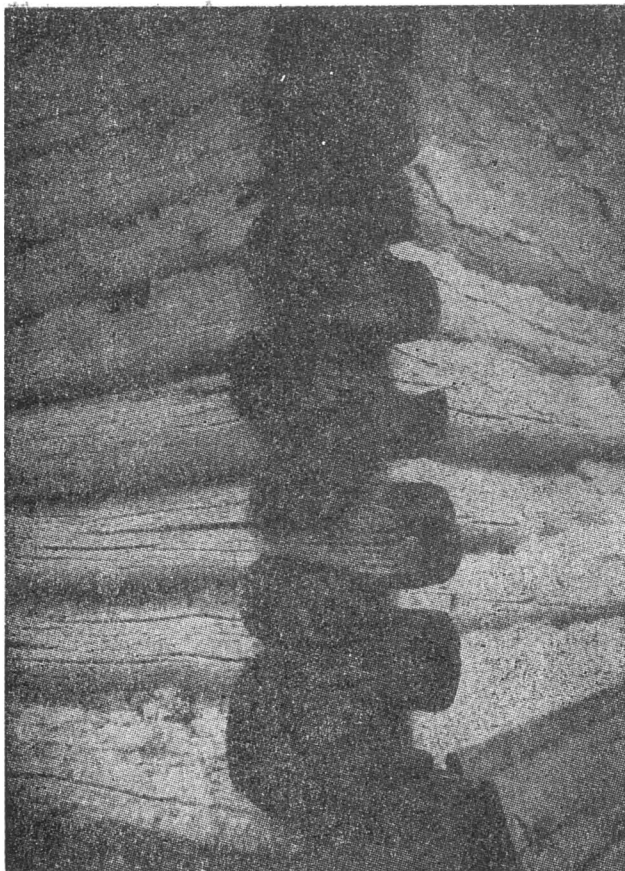


Fig. 4. Îmbinarea birnelor la casa Iordache Maria de la Polingani, crîngul Desul Dăresc.



Fig. 5. Îmbinări de la casa Bence Dafina din S'ejerel.



Fig. 6. Detaliu de fațadă la cămăra Ilenei Străuț de la Străuți.

Stănița și cei de Căraci, de Hărtăgani, de Tîrnovița, sau cnezii Bucea, de la Buceava³³ și mulți alții. Oricum înlocuirea în veacul al XVI-lea și în cel următor, al vreunei ctitorii mistuite, se făcea în lemn, după vremuri, după starea economică a cnezilor³⁴ și a obștii.

În satele zărăndene construirea din lemn a casei și a anexelor gospodărești și-a urmat firul din adîncă istorie, pînă în veacul nostru, mărturiile, atîtea cîte mai există, alcătuiind împreună cu bisericile de lemn, o categorie prețioasă de izvoare, privind cultura materială și creația spirituală a poporului român. Aflate din belșug în prima parte a secolului XX, ele nu au putut fi cercetate sistematic, cu toate apelurile clarvăzătoare asupra viitorului lor. În 1911, George Vîlsan, recomandînd urgentarea studiilor etnografice, dată fiind repeziciunea schimbărilor în „înfățișarea pe care și-a făcut-o singur poporul, în decursul vremurilor”, insistă asupra salvării documentelor etnografice: „ce ne-a rămas trebuie adunat în grabă și cu sfințenie, oricîte sacrificii ne-ar cere, fiindcă în acest material vom găsi certificatul de noblete națională”³⁵. Peste un deceniu, Coriolan Petranu sublinia, cu referire la monumentele istorice, că: „adunarea și critica izvoarelor directe cade în competența istoricului de artă. Adeseori ele sînt unicele izvoare păstrate și cele mai importante. Ele trebuie inventariate, catalogate, descrise și publicate”³⁶, problemă asupra căreia cărturarul transilvan a insistat prin îndemn³⁷ și faptă³⁸.

Arhitectura de lemn zărăndeană, privită în ansamblul arhitecturii populare, pe zone etnografice, a ocupat un loc important în lucrarea elaborată de Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, Paul Petrescu și Paul Stahl³⁹.

Se cuvine a fi menționate studiile referitoare la zona Zarandului, datorate, unul lui Gheorghe Focșa, „Aspecte etnografice din Țara Zarandului”⁴⁰, iar celălalt lui Romulus Oșianu, „Contribuții la studiul așezărilor și arhitecturii populare din Țara Zarandului”⁴¹. Informații și date prețioase privind tehnica prelucrării lemnului, tipurile de locuință, elementele decorate și motivele ornamentale au transmis, în urma cercetărilor susținute, N. Dunăre⁴², Oc. Radu Maier⁴³, George Manea⁴⁴.

Ceea ce se resimte în fața procesului rapid de dispariție a gospodăriilor tradiționale este puținătatea exemplarelor semnalate în bibliografie, iar în cazul celor consemnate, foarte adesea, lipsa precizării satului în care se aflau, a numelui stăpînului, aspecte ce știrbesc autenticitatea acestora ca documente istorice.

În lucrarea „Locuința țaranului român”, autorii afirmă: „printre casele de lemn înregistrate de noi, există exemplare a căror vechime depășește 200 de ani, ajungînd pînă la 300, minunate exemplare ale vechii arhitecturi în lemn românești”⁴⁵, fără însă a le nominaliza. Gh. Focșa ilustrează tipurile vechi de case prin cinci exemplare din al XVIII-lea veac, cărora nu le indică însă așezarea⁴⁶.

Între greutățile ce au frînat stringerea imaginilor și adunarea sistematică a știrilor, privind arhitectura și arta prelucrării lemnului, exemplarele și elementele edificatoare, nu este neglijabilă aceea determinată de configurația reliefului și de structura așezărilor. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, se consemna că: „satele de prin munți sînt foarte întinse, iar casele atît de împrăștiate, încît ține cîte două ore și mai bine de la o grupă la alta și pentru a ocoli satul adesea se cer cîte două și trei zile întregi și lungi de vară”⁴⁷.

³³ Atestați documentar în 1526, cf. D. Prodan, *op. cit.*, p. 75, 66, 65, 61.

³⁴ Urbaniul cetății Șiria, din 1526, atestă pauperizarea cnezilor. Astfel, la Văsoaia este menționat Theodoran Kenez pauper, cf. D. Prodan, *op. cit.*, p. 42.

³⁵ George Vîlsan, *O știință nouă : etnografia*, Cluj, 1927, p. 10, 23.

³⁶ Rolul istoricului de artă român în Transilvania (extras din *Cronica numismatică și arheologică*, IV), București, 1924, p. 9.

³⁷ *Necesități, îndrumări, idealuri și realizări în istoriografia artei românești din Transilvania*, în *Omagiu lui Ion Lupăș*, București, 1943, p. 68.

³⁸ *Lucrările : Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927; *Monumentele istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931; *Noi cercetări și aprecieri asupra arhitecturii în lemn din Transilvania*, în *Fraților Alexandru și Ion Lapădatu*, București, 1937, p. 645—673.

³⁹ *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara*, Ed. Tehnică, București, 1956.

⁴⁰ În *Muzeul Satului. Studii și cercetări*, București, 1971, p. 20—26.

⁴¹ În *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1971—1973*, Cluj, 1973, p. 199—225.

⁴² *Sate din Zarand specializate în meșteșuguri țărănești*, în *Contribuții la cunoașterea regiunii Hunedoara*, Deva, 1956, p. 117—139; *Construcții Carpatice de străveche autenticitate etnoculturală în ținutul Hunedoarei*, în *Sargetia*, XIV, 1979, p. 593—607.

⁴³ *Arhitectura țărănească în vestul țării*, Arad, 1979, p. 23—28.

⁴⁴ *Elemente pentru definirea zonelor etnografice ale județului Arad*, în *Ziridava*, X, 1978, p. 773—786.

⁴⁵ Paul Stahl, Paul Petrescu, *Locuința țaranului român*, Ed. de Stat pentru literatură și artă, București, 1958, p. 39—40.

⁴⁶ *Op. cit.*, fig. 48—52, p. 49—53.

⁴⁷ Gh. Crăiniceanu, *Igiena poporului român*, București, 1895, p. 78.



Fig. 7: Casa Martin Letiția din Căraci.



Fig. 8: Imagine din Alinașu Mic de Munte (cu casa lui Giurgi Aren).

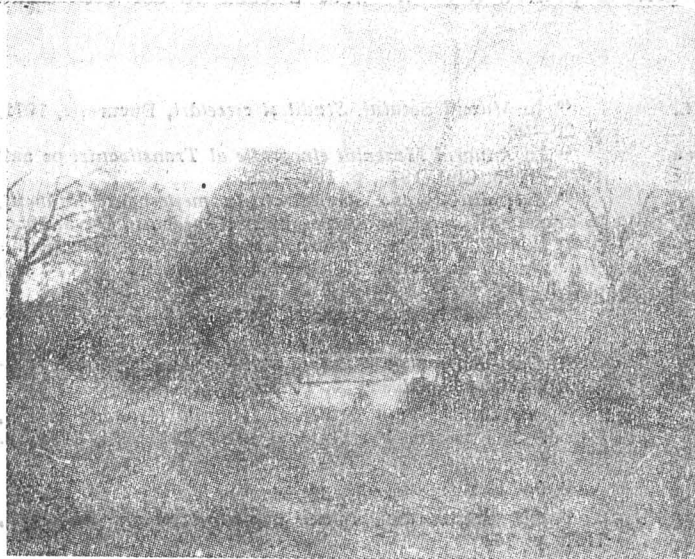


Fig. 9: Casa Ravecă din Bunești.

Gh. Focșa remarca relația concentrare a așezărilor, în satele de-a lungul râurilor : „o dispersare în crînguri sau cuiburi adăpostite pe coaste, sub undulările colinelor și o împrăștiere extremă, în mici grupuri de case, sau în gospodării izolate, așezate pretutindeni, la mari distanțe unele de altele. Multe dintre ele sînt accesibile numai cu piciorul sau călare, pe cai de munte”⁴⁸.



Fig. 10. Casa Iancu Marta din Potingani — crîngul Valea Șurilor.

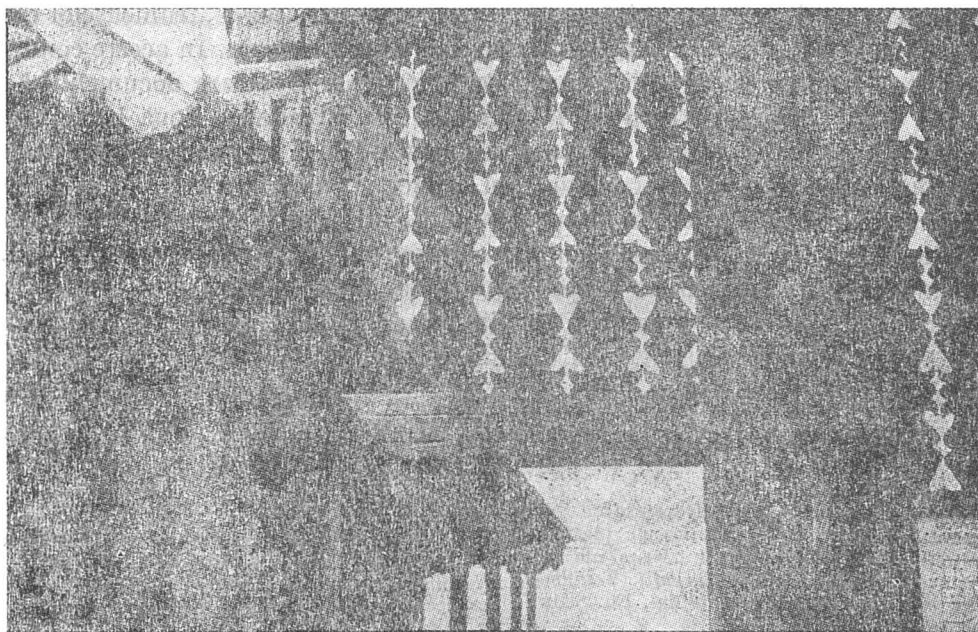


Fig. 11. Poarta și prispa casei din Almaș (În Muzeul etnografic de la Hoia — Cluj).

Ori tocmai aceste așezări risipite trebuiau cercetate, căci ele reprezintau tipul de sat arhaic cu mare vechime : „satul țăranului liber și autohton care a putut să ocupe pămîntul cît a vrut și undea preferat deoarece pămîntul era liber în acea epocă”⁴⁹. Dată fiind vechimea lor, satele risipite dețineau

⁴⁸ *Aspecte etnografice*, p. 21.

⁴⁹ R. Vuia, *Satul cu case izolate*, în *Studii de etnografie și folclor*, I, Ed. Minerva, 1975, p. 238.

mărturii de cultură materială și spirituală de primă importanță, în ilustrarea unității și perenității poporului nostru ⁵⁰.

În Zarand, ca și în Pădureni, locuința de lemn era generală la sfîrșitul secolului al XIX-lea, Teofil Frîncu și George Candrea lăsînd, în acest sens, următoarea relatare : „casele peste tot sînt construite din groși ⁵¹, lemne de gorun, fag etc. și acoperite cu paie și de comun cu cîte două încăperi, care sînt despărțite numai prin niște stîlpi, încît poți trece liber dintr-o odaie în alta. Numai la oamenii mai avuți sînt despărțite odăile prin părăți” ⁵².

Despre peisajul din jurul Bradului, Nicolae Iorga nota, la 1906 : „între multele dealuri rotunde . . . satele sînt de tot rare, ele se desfășoară în frînturi de cătune care abia se pot uni prin slujba aceleiași biserici . . . Casele de birne se reazemă adesea pe un rînd de jos care cuprinde pivnița. Sînt șindilite de cele mai multe ori, dar nu lipsesc nici căciulile de paie . . . astfel se urmăresc, mai mult timp, locuințele împrăștiate ale Zdrapțului” ⁵³.

Silvestru Moldovan a lăsat următoarele aprecieri despre cei ce plămădeau casele : „zărîndenii destoinici în bîrdășit. Bîrdași sînt în fiecare sat și ei fac clădiri întregi. Casa românească în Zarand, de la tîlpi pînă sus la acoperiș și pînă la ochiul de fereastră e făcută de mînă română” ⁵⁴. Peste mai mult de jumătate de veac, Gh. Focșa culege mărturii despre construirea casei de lemn, nu numai prin observația directă, dar și din experiența acumulată de bătrîni meșteri lemnari, cu care a comunicat, material din care se desprinde ponderea însemnată a tradiției ⁵⁵. Pasionatul etnograf semnală atunci procesul de dispariție a caselor de tipul cel mai vechi, ale căror urme le mai găsea pe teren, în puține exemplare, prin crîngurile cele mai izolate, făcute din birne rotunde, de stejar, brad sau fag și acoperite cu paie” ⁵⁶.

Cercetarea arhitecturii de lemn zărîndene întîmpină astăzi dificultăți sporite, în raport cu roadele ce se mai pot obține. Văi sau creste, cu gospodării risipite, semnalate în bibliografie pentru casele tradiționale, ca Ciungani, Obîrșia, Luncoiu, Blăjeni, Buceș ș.a. se dovedesc sărăcite sau total lipsite de astfel de mărturii.

Pornind de la afirmații bibliografice, privind unele aspecte ale arhitecturii lemnului și dorind să le aduni temeuri, te afli în imposibilitatea de a le mai afla. Este cazul „frumoaselor case cu arcade”, din Țara Zarandului ⁵⁷, amintite abia de un exemplar de la Curechiu. În aceste condiții, cele cîteva imagini fotografice surprinse cu decenii în urmă, capătă deplină valoare documentară. Fermecătoarea casă bătrînă a lui Tudoran Pătru de la Curechiu, cu arcade pe două laturi, exista în 1963, construcția nouă de cărămidă, aflată în spate anunțîndu-i însă dispariția ⁵⁸. În același fel a fost reținută și imaginea asemănătoare a unei case din Bulzești ⁵⁹. Casei străvechi din Grohot, căreia nu i se mai află corespondent în sat, îi știm înfățișarea grație lui Robert Fichoux ⁶⁰. În același mod, prin semnalarea bibliografică, supraviețuiesc locuințele strămoșești de la București, de la Blăjeni, Balșa, și Ardeu, Ormindea ⁶¹ ș.a. Ansamblul gospodăresc al lui Ioan Toma Cucea, de la Tomnatecul de Sus, format din casă (cu tindă și cerdac, pe pivniță de piatră) „conie” (bacătărie) și șură ⁶², a dispărut cu cîțiva ani în urmă de pe crîngul „Valea Teiului” ⁶³.

Pentru surprinderea puținelor exemplare de case tradiționale, ar trebui atinse toate satele și crîngurile izolate, accesibile numai pe jos. În genere ele oferă tabloul dezolant al părăsirii, cu pece-

⁵⁰ Așa cum au dovedit-o cercetările întreprinse de Lucia Apolzan, pe versanții răsăriteni ai Apusenilor, pe platforma Luncanilor, în Munții Almăjului și Mehedinților, și ale căror rezultate au fost cuprinse în volumul: *Carpații. Tezaur de istorie. Perenitatea așezărilor risipite pe înălțimi*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1987.

⁵¹ Mari birne rotunde, crăpate în două, cf. R. Vuia, *Satul românesc, din Transilvania și Banat*, în *Studii de etnografie și folclor*, II, Ed. Minerva, 1980, p. 85. Este interesant să subliniem că două așezări zărîndene: Groși (com. Virfurile) și Groșeni (fost Groși) comuna Archiș, își trag numele de la apelativul groși.

⁵² *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888, p. 51.

⁵³ *Neamul românesc în Ardeal și Țara Ungurească la 1906*, București, 1939, p. 201—202.

⁵⁴ *Zarandul și Munții Apuseni ai Transilvaniei*, Sibiu, 1898, p. 47.

⁵⁵ *Aspecte etnografice*, p. 16, 38—51; (casele de birne rotunde, p. 54—67; din birne cioplite, p. 67—76.

⁵⁶ *Idem*, p. 53.

⁵⁷ C. Irimie, Fl. Dumitrescu, Andrei Paleolog, *Arta lemnului la români*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 11 (afirmație neînsoțită de vreun exemplu).

⁵⁸ Fototeca D.M.I. 716/31; 722/21.

⁵⁹ *Ibidem* (imagine fără clișeu).

⁶⁰ Munții Apuseni, în *Transilvania, Banatul, Crișana, Maramureșul*, 1918—1928, I, București, 1929, fig. 21, p. 175.

⁶¹ Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl, *op. cit.*, p. 108—109, 112, 116.

⁶² Gh. Focșa, *op. cit.*, p. 33.

⁶³ Din satele risipite ale comunei Bulzești, de care ține și Tomnatecul (odinioară, de Sus și de Jos), crînguri întregi au dispărut. În fața acestei realități ni se pare optimistă afirmația Luciei Apolzan, privind viitorul așezării risipite, cf. *op. cit.*, p. 28.



Fig. 12. Șura ,Herbei din Tomești.

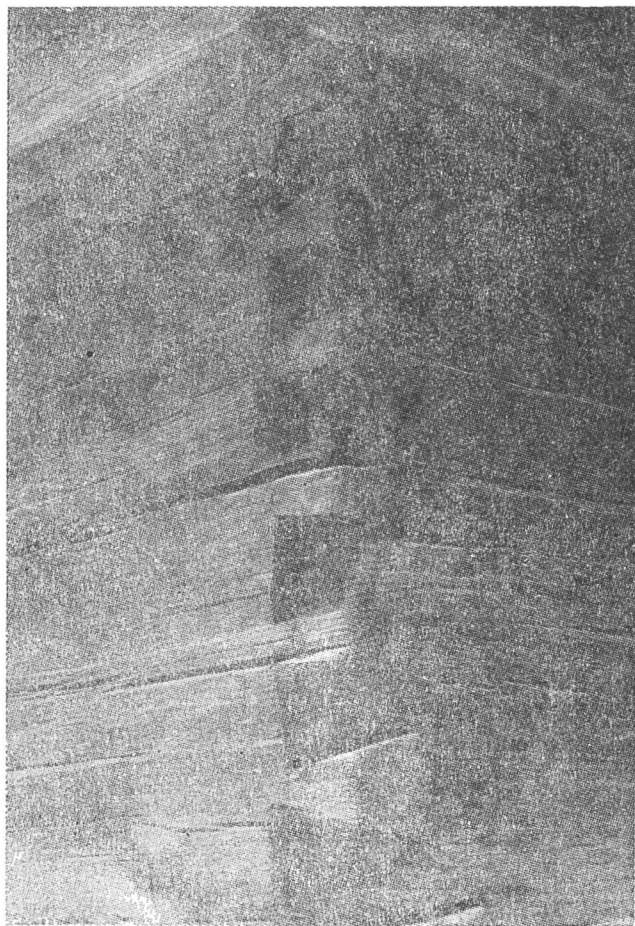


Fig. 13. Îmbinări „cu melci” la biserica din Poiana.



Fig. 14. Detaliu strașină și console de la biserica din Luncoșoara (comuna Hălmăgel).

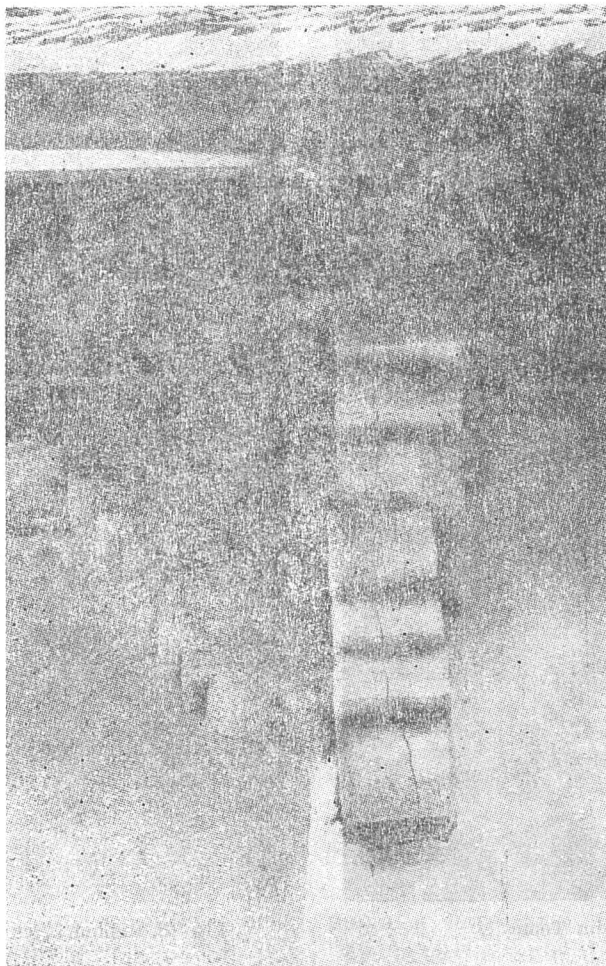


Fig. 15. Console de la biserică din Rovina.



Fig. 16. Birtin. Vedere spre altar.

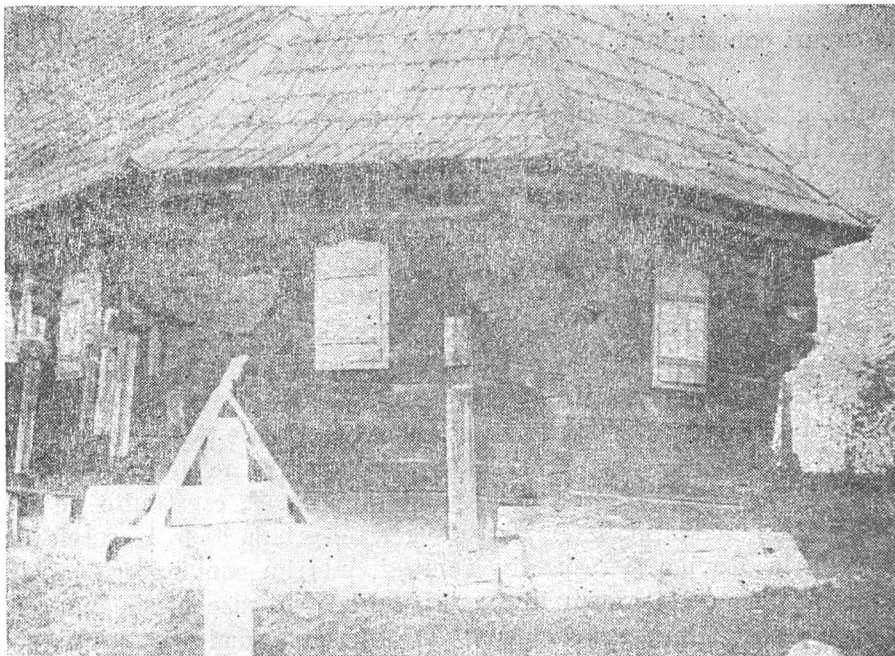


Fig. 17. Altarul bisericii din Basaraboasa.



Fig. 18. Altarul (pătrat) al bisericii din Ribicioara.

tea ruinii, puține cazuri constituindu-le cele ale căror zile, încă bune, depind de cele ale virstnicilor proprietari.

Casele vechi, găsite în cercetările noastre, reprezintă diverse tipuri de plan : monocelular ; cu tîrnaț parțial, în fața cămării (în proporție însemnată), tip cunoscut pe întreaga arie românească ; casa cu odaie și tindă, pe aceeași linie, precedate de tîrnaț ; casa cu tindă centrală, deschisă pe latura intrării (avînd în spate „conie” sau cămară), tîrnaț de-a lungul fațadei.

Exemplarele semnalate au menirea să mărească numărul argumentelor concrete ale unității casei românești în evoluția sa, prin elemente de arhitectură, tehnică, tipologie, decor. Dintre acestea, insistăm asupra casei cu tîrnaț parțial, răspîdită, odinioară, pe întreaga arie de formare a poporului român ⁶⁴, pe folosirea predominantă a birnelor rotunde ⁶⁵, specifică zonelor de accentuat conservatorism (Munții Apuseni, Maramureș, Harghita) ; asupra meșterului-grindă. Element de susținere a tavanelui, meșter-grinda, după N. Densușianu : „grinda principală unde țaranii români scriu de ordinariu anul sau numele celui ce a ridicat casa” ⁶⁶, s-a bucurat din partea meșterilor de o atenție specială, în Transilvania ⁶⁷, Maramureș, Moldova ⁶⁸ sau la sudul munților ⁶⁹, creștînd-o pe motive din același repertoriu străbun. Prin remarcabile exemplare de meșter-grindă ⁷⁰ de la casele de sfîrșit de veac XVII și din 1700 de la Rovina și respectiv Tomești, întărim convingerea că acest element era mai amplu decorat cu cit ne întoarcem în vreme. Amintitele case oferă, din ceea ce cunoaștem, singurele mărturii ale procedului despărțirii spațiului interior numai prin stîlpi (doște) ⁷¹, procedeu considerat încă frecvent în munții Apuseni spre sfîrșitul secolului trecut ⁷².

Numărul relativ însemnat de case și ansambluri gospodărești aflate în perimetrul muntos al Țării Zarandului, în pofida ritmului amintit al dispariției, vădește cu prisosință frecvența de odinioară. Pentru stăpînirea din generație în generație, de la întemeietorul așezării, vom aminti din satul Străuți, casa Ilenei Străuț de la sfîrșit de veac XVIII, cu tindă și odaie, tîrnaț pe fațadă, dar și pe latura scurtă (deasupra intrării în pivnița parțială, amenajată în soclu de piatră), dar mai ales gospodăria, de un pitoresc nostalgic, a lui Străuț Ioan, formată din : casă, cămară, cuptoriște, poiată, toate din lemn. Pentru casa cu tîrnaț parțial alegem spre exemplificare o casă de pe valea Luncoiului, de la Stejerel, a lui Benea Dafina, din birne rotunde datată 1850 pe grinda-meșterului. La Stănița de jos, casa „popii Vraciu”, constituie un demn și semnificativ reprezentant al casei înalte. Parterul, din piatră, cu pivniță boltită semicilindric și hambar cu planșee din lemn, a rămas din veacul al XVII-lea, catul superior alcătuit din două odăi și tîrnaț, cu fruntarul adînc crestat, fiind reconstruit din birne, pe la mijlocul secolului al XIX-lea. Datarea în secolul al XVII-lea s-a făcut prin analogie cu casa Preja de la Galda de Sus (acum în Muzeul în aer liber din Cluj), care poartă anul 1673.

Dintre anexele gospodărești depistate în cercetările noastre, amintim exemplarele de șuri, de tip poligonal ⁷³, de la Hărtăgani, insistînd asupra celei de pe „dîmbul Peta”, din Podele, de o execuție neegalată. Șura din crîngul „Olărești” al satului Ticera, de plan poligonal, cu poiată în soclu de piatră, are capetele birnelor de sus, de la laturile poligonului, intersectate în console la mare distanță de la linia pereților, aspect întîlnit și la un exemplar de la Grosuri (comuna Blăjeni), dar și la Vadu Moților.

O categorie deosebit de valoroasă pentru istoria și arta românească în genere (arhitectură, sculptură, pictură ș.a.) o constituie bisericile de lemn din Zarand. În lucrările, meritorii, ale lui Corio-

⁶⁴ P. Stahl, P. Petrescu, *Locuința țaranului român*, p. 34—37 ; R. Vuia, *Satul românesc*, p. 50, 76 ; P. Stahl, *Planurile caselor țărănești*, Sibiu, 1958, p. 34—37 ; *Artă populară românească*, Ed. Acad., 1969, p. 122, 146 ; R. Vuia, *Țara Hașegului și regiunea Pădurenilor*, în *vol. cit.*, p. 467 ; Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, Edit. științifică, 1973, p. 161.

⁶⁵ Gh. Focșa, *op. cit.*, p. 54—67.

⁶⁶ *Revoluțiunea lui Horea în Transilvania și Ungaria, 1784—1785*, București, 1884, p. 139, nota 2, p. 141, nota 2.

⁶⁷ Ne oprim asupra meșter-grinzilor de la casele harghitane, de la Cașin-Imper, 1678 (Muzeul etnografic al Transilvaniei), de la casa lui Iacob Ludovic din Armășeni, ca și de la aceea, tot de aici, dusă în Muzeul de la Sf. Gheorghe, decorate cu rozete și pomul vieții.

⁶⁸ Amintim, numai elementele de acest gen expuse la hanul domnesc din Suceava.

⁶⁹ Evocăm imaginea meșter-grindei datată 1759, a unei case din Pietroșița, transmisă prin albumul lui I. Voinescu, *Monumente de artă țărănească din România*, 1911, pl. 45.

⁷⁰ Trei exemple de meșter-grindă, din vestul țării, fără a li se spune măcar satul de proveniență, sînt redată de Oc. R. Maier, *op. cit.*, fig. 100.

⁷¹ O casă înfățișează planul cu tîrnaț, parțial, iar cealaltă are încăperile pe aceeași linie, precedate de tîrnaț.

⁷² Teofil Frincu, George Candrea, *op. cit.*, p. 51.

⁷³ Ion Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 132—133 ; V. Butură, *Etnografia românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 116 ; R. Oșianu, *op. cit.*, p. 118—120.

Fig. 19. Biserica din Țărmure.

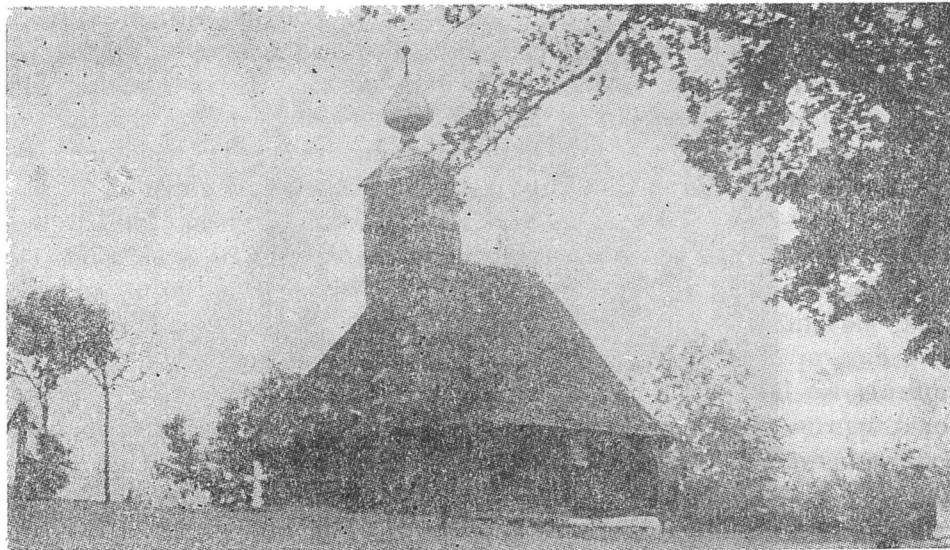


Fig. 20. Biserica din Hontîșor
(adusă în incinta Episcopiei
Aradului).



Fig. 21. Latura nordică a bise-
ricii din Vidra (comuna Vir-
furile).

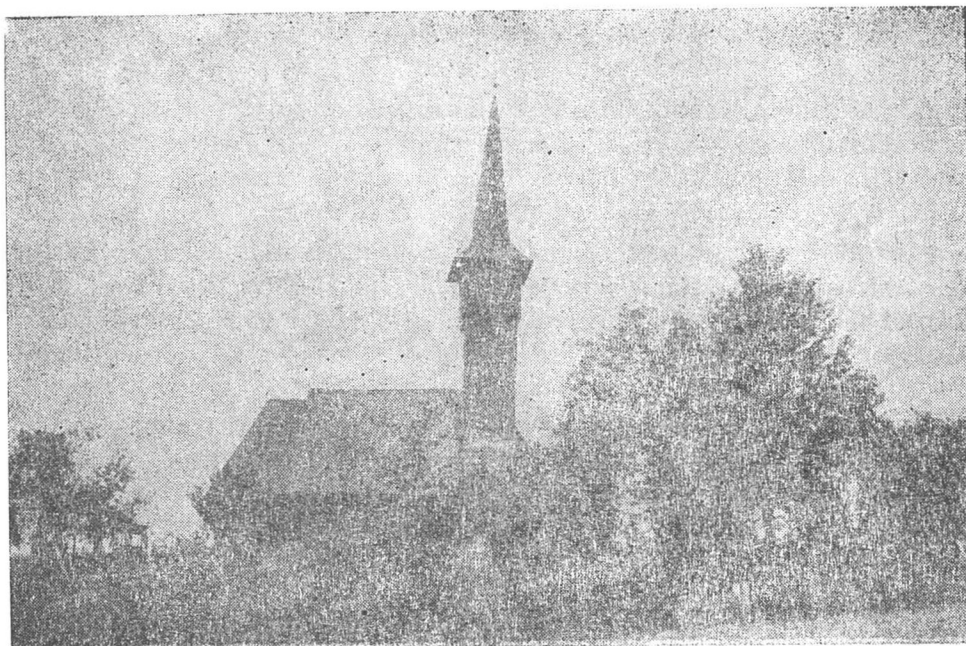


Fig. 22. Biserica din Ciungani.

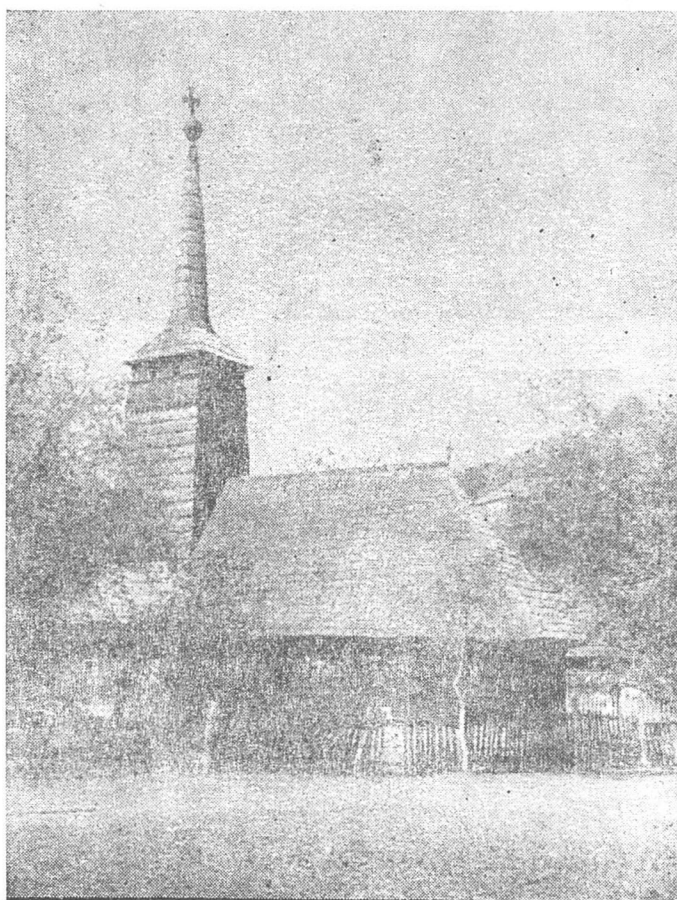


Fig. 23. Biserica din Căzănești. Vedere sud-est.

Ian Petranu, privind bisericile de lemn, din județele Arad și Bihor ⁷⁴ sînt cuprinse cele zărandene din teritoriul aferent județului Arad. Cu firave semnalări, prin ghiduri, sau menționări în studiile privind alte zone, lăcașurile din partea județului Hunedoara nu și-au aflat tratarea cuvenită într-un volum special. În 1940, C. Petranu mărturisea că s-au inventariat complet și bisericile de lemn din acest județ ⁷⁵, material rămas însă nepublicat, aflat, probabil, în vreun fond arhivistic. S-a afirmat, în lucrări de sinteză ⁷⁶, că lăcașurile de lemn zărandene formează o grupă cu specific etnografie (între cele 15 stabilite), fără însă a fi susținută prin reliefarea caracteristicilor.

Pe cînd C. Petranu își desfășura activitatea în vederea elaborării lucrărilor menționate, el afla de dărimarea unor lăcașuri cu puțin înainte, manifestîndu-și regretul pentru noianul operelor de artă mistuite pînă atunci: „fără a ni se fi păstrat măcar o fotografie ori un desen, fiind ele astfel pierdute pentru știință” ⁷⁷. În fața procesului rapid al înlocuirii acestora, cercetătorul preconiza că peste 30 de ani nu va mai exista nici unul ⁷⁸. Interesul trezit pentru ele, cu prilejul cercetărilor, precum și de legislația din 1955, privind monumentele istorice, a frînat, dar nu a curmat fenomenul. O confruntare a exemplarelor menționate, în lucrările respective, cu realitatea terenului, duce la concluzia că, din acei ani și pînă astăzi, a fost demolat un număr covârșitor dintre ele. În lumina acestei situații datele transmise capătă o importanță deosebită, dînd în același timp măsura pierderilor. Din considerente independente de voința lui Coriolan Petranu materialul strîns nu a fost publicat integral, ci un gen de compendiu (dela unele menționat planul, de la altele scene din programul iconografic), astfel încît pentru multe dintre ele nu s-a reținut decît existența.

Printre obiectivele dispărute se află unele declarate monument istoric prin HCM 1160/1955, ciudat fiind faptul (semnalat și pentru alte zone), că parte dintre ele își încetaseră existența cu mult timp înainte. Este cazul frumoasei biserici de la Groși, cu interesantul tip de plan al dreptunghiului, cu capetele poligonale cu trei laturi, ce ar fi rămas neștiut fără consemnările lui C. Petranu. Este cazul celei de la Seliște (fost Sic), cu partea de vest poligonală și altar decroșat, formă de plan autentic românească. Este, în sfîrșit, cazul celei dispărute fără a i se fi cunoscut actul de naștere, căci despre ea C. Petranu mărturisea: „inscripția de la Poenari nu am fost în situația de a o descifra” ⁷⁹. Amintim, cu gîndul evocării, tuturor celor mistuite fără a fi consemnate, grinda cu inscripție a bisericii de la Tăgădău, demolată în 1923, ajunsă laolaltă cu birnele pereților la antreprenorul din Boroșineu ⁸⁰.

Dispariția lăcașurilor de lemn fără ca însușirile lor să îmbogățească studiile de istoria artei, s-a constatat și în partea hunedoreană. Icoane ce întregesc imaginea unei tîmple sau lasă să se bănuiască existența unor picturi parietale, cărți manuscrise și tipărite, cu însemnări marginale, surprind dăinuirea unora dintre ele.

Cu înfățișarea originală ascunsă sub straturi de tencuială și alte modificări ⁸¹ multor lăcașuri nu li se mai poate stabili vîrsta, indicîndu-li-se adesea momentul de renovare. Ce a însemnat un astfel de moment se poate afla comparînd imaginile de acum mai bine o jumătate de veac, de la Groșeni, în care monumentul apare cu briu în frînghie, cu îmbinări meșteșugite, ancadramentul intrării sculptată ⁸², cu cele de astăzi.

Din lăcașurile existente în Zarand, un lot de 19 sînt declarate monumente istorice prin HCM 1160/1955 ⁸³, 10 sînt pe lista cu propuneri (amintim aici dintre acestea pe cel de la Curechiu, legat de răscoala din 1784) ⁸⁴. Subliniem că un număr de 29 nu sînt luate în evidență, menționînd, dintre ele, pe cel de la Poiana, cu admirabile ancadrame sculptate, ca și arcul bolții naosului, pe cea de la Buceava-Șoimuș, cu o valoroasă pictură din secolul al XVIII-lea, pe cea de la Bodești, cu o remarcabilă tîmplă, sculptată și pictată, pe cea de la Șteia, al cărei ansamblu de pictură se adaugă mărturiilor rămase de la Nicolae de la Lupșa Mare.

⁷⁴ *Bisericile de lemn din județul Arad*, Sibiu, 1927; *Monumentele istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931.

⁷⁵ Necesități, îndrumări, p. 681.

⁷⁶ *Istoria artelor plastice în România*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 30; P. Petrescu, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 45.

⁷⁷ *Monumentele istorice ale județului Bihor*, p. 6.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 5–6.

⁷⁹ C. Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 8.

⁸⁰ Arhiva Com. Monumentelor Istorice din Transilvania, informație Eug. Greceanu.

⁸¹ C. Petranu, *op. cit.*, p. 9.

⁸² C. Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor*, pl. LXIII, LXIV, LXV.

⁸³ Și anume: Căraci, Lunca, Birtin, Căzănești, Ciungani, Ocișor, Ociu, Cristești, Ionești, Tisa, Țărmure, Lunșoara, Voșdoci, Vidra, Budești, Hontișor (acum la Episcopia Aradului), Groșeni, Secaci, Ciunțești.

⁸⁴ Celelalte fiind: Bulzești de Jos, Tomnatecu de Jos, Tomnatecu de Sus, Rovina, Almașu Mic de Munte, Vălișoara, Hărțăgani, Ribicioara, Basaraboasa.



Fig. 24. Partea de vest a bisericii din Ciunțești.

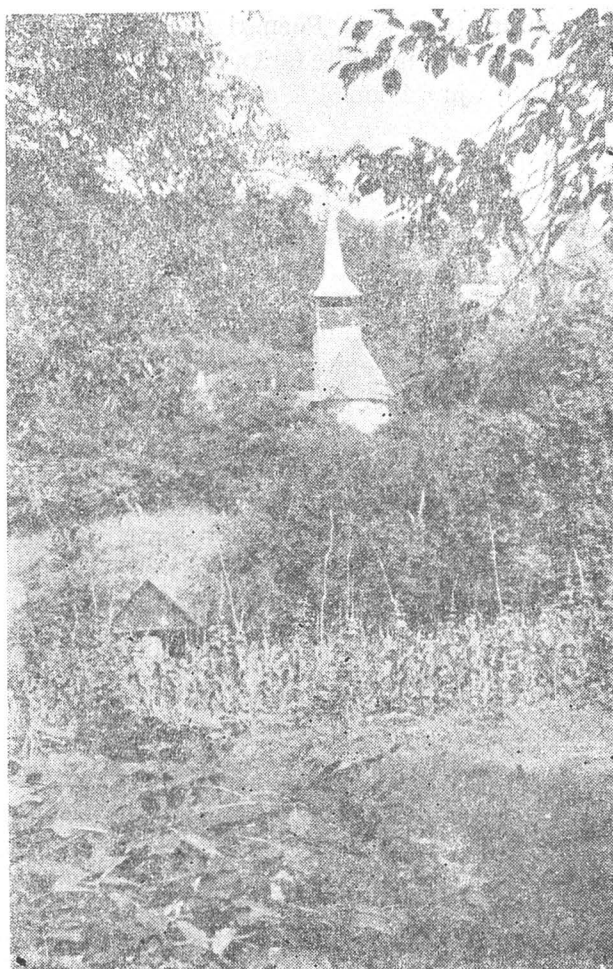


Fig. 25. Vedere de ansamblu asupra bisericii din Rovina.



Fig. 26. Biserica din Lunceșoara (comuna Hălmăgel). Vedere nord-est,

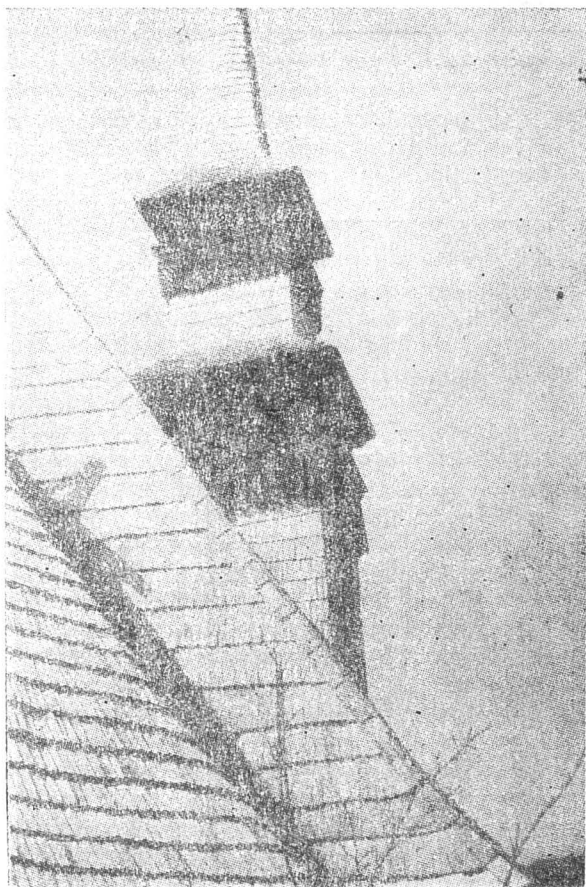


Fig. 27. Clopotnița și detaliu acoperiș de la Curechiu.

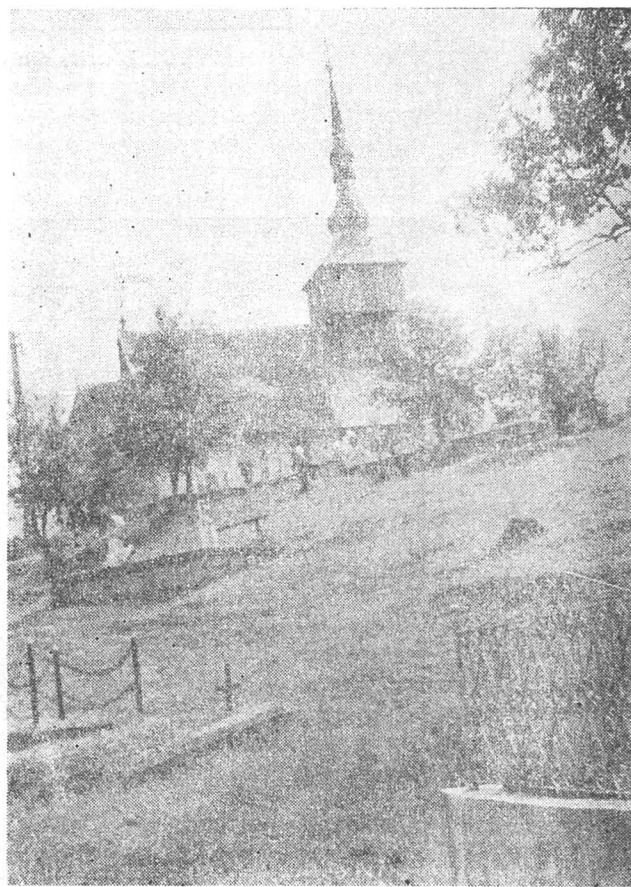


Fig. 28. Biserica din Hărțăgani. Vedere nord-est.



Fig. 29. Biserica din Ocișor. Vedere est-vest,



Fig. 30. Biserica din Tomnatecu de Jos, înscrisă în peisaj.



Fig. 31. Lunca (Moșilor). Parte din cadrul intrării.



Fig. 32. Detaliu din cadrul ușii de la intrare în biserică din Rovina.



Fig. 33. Detaliu din ancadramentul intrării în naosul bisericii din Tiulești.

În pofida demolărilor, întărind frecvența și domnia lăcașului de lemn, semnalăm numărul mare al acestora în perimetrul aceleiași comune. De exemplu, în comuna Bulzești de Sus, dăinuie șapte exemplare, tot atâtea la Vața de Jos, cinci la Hălmăgiu.

Susținută adesea, unitatea bisericilor de lemn românești⁸⁵ află prin valorificarea științifică a celor zărandene argumente în plus, izvorite din tipologie, elemente constructive, din gama largă, străbună, a motivelor decorative.

Într-un mediu istoric asemănător celui din Țara Zarandului, la Streisengeorgiu, săpăturile arheologice au dovedit că ctitoria de piatră a luat locul celei din lemn, în cea de a doua jumătate a secolului al XII-lea, preluându-i și planul, dreptunghiular cu absida, decroșată, pătrată⁸⁶. Amintind că aceasta este și forma ctitoriei voievodale de la Ribîța, adăugăm că cinci lăcașuri de lemn se înscriu în acest tip de plan, și anume cele de la Hărțăgani, Ribicioara, Poiana, Ciunțești, și Secaci⁸⁷.

Un tip de plan, regăsit pe întreaga arie de formare a poporului român, este cel al dreptunghiului cu capetele de apus și răsărit poligonale, frecvent în Hunedoara și Moldova⁸⁸. În Zarand, este înfățișat de cinci monumente, dintre care merită menționate cel de la sfârșitul secolului al XVII, din fostul voievodat al lui Ștefan de Birtin, ca și cel din cnezatul lui Bucea (de la Buceava-Șoimuș)⁸⁹. Din același tip fac parte și cele ce păstrind aceeași formă pe vest, au absida răsăriteanu decroșată, poligonală cu cinci laturi (Ciungani, Agrișu Mic, biserica dispărută de la Seliște). Formele amintite cit și celelalte pe care le înfățișează ctitoriile zărandene (absida în prelungirea navei⁹⁰; particularitatea unghiului în ax la laturile absidei⁹¹; absida decroșată, poligonală, cu cinci laturi)⁹², înălțură afirmația lui Marki privind forma de regulă semicirculară a bisericilor din plasa Hălmăgiului și în general din satele românești ale plaselor muntoase⁹³.

Lucrările de renovare au împuținat zestrea sculptată a bisericilor de lemn. Cadre de uși înlocuite sau desființate, arce suprimate sau, situație posibilă, ascunse sub straturile de tencuială. Icesința creșterii lemnului în Țara Zarandului își află, în pofida procesului amintit, credibili și edificatori martori. Conform acestora, motivele ornamentale sînt cele cu rădăcinile adîncite în zorii vieții artistice de pe meleagurile românești și anume: crucea în X (reprezentare primară a soarelui), rozeta, „frînghia” răsucită, cioplitura alveolară, forma geometrică (triunghi, romb, semicerc), „dințele de lup”, ramul cu frunze spiralete. Ancadramentele intrărilor de la Birtin, Lunca, Ribicioara, Curechiu, Tiulești, Poiana, Tisa ș.a. au prilejuit înșiruirea de mai sus. Pentru chenarul din frunze trilobate (trifoi), le vom adăuga pe cele de la Rovina și Hărțăgani, iar pentru îndrăgita iederă, vom poposi în fața celor două intrări de la Vălișoara.

Dacă secolele XIV—XV temporizează o primă epocă de strălucire a artei penelului în Transilvania, cel de al XVIII-lea o înscrie pe cea de a doua, Zarandului revenindu-i un rol hotărîtor. Un impresionant număr de icoane, uși împărătești, fragmente de pictură, din bisericile de lemn sau provenite de la acestea în colecții patrimoniale, susțin afirmația în ceea ce privește timpul celei de a doua epoci de înflorire a picturii în spațiul zărandean. Răzleața prezență, uneori prin cîteva icoane, abia, a unor zugravi, ades anonimi, nu pot să nu sugereze suma celor necruțate de vremuri. La o atentă privire asupra creației păstrate, se deprinde lesne valoarea ei artistică, respectul față de tradiția conceptului spiritual, al temelor iconografice. Se cuvine a semna la lotul prețioaselor dovezi ale

⁸⁵ P. Petrescu, *Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Arta plastică*, 1/1967, p. 23—47; Ioana Cristache-Panaît, *Biserica de lemn document al unității românești în Biserica Ortodoxă Română*, an C, nr. 3—4, 1982, p. 315—325; Eug. Greceanu, *Tehnică și măiestrie în arhitectura de lemn a județului Hunedoara*, în *Monumente istorice și de artă*, 1/1983, p. 50.

⁸⁶ Radu Popa, *Streii Singeorgiu. Mărturie de istorie românească din secolele XI—XIV în sudul Transilvaniei*, în *Monumente istorice și de artă*, 1, 1978, p. 14, 24.

⁸⁷ Îl adăugăm pe cel dispărut, de la Iermata.

⁸⁸ Ioana Cristache-Panaît, Titu Elian, *Bisericile de lemn din Moldova*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, 2/1972, p. 45; I. Cristache-Panaît, *Locul monumentelor de cult din lemn ale județului Mureș în ansamblul arhitecturii populare românești*, în *Monumente istorice și de artă*, 2/1981, p. 73.

⁸⁹ Certeju de Jos, Lunca, Coaja.

⁹⁰ Formă arhaică în care se înscriu bisericile de la Basarabonsa, Brotuna, Căzănești, Ociu, Balșa, Honțisor, Luncoșoara (comuna Vorța), Luncoșoara și Voșdoci (comuna Hălmăgel), Vidra (toate cu trei laturi la altar) și Săliștioara, Sloeneasa, Șteia, Tiulești, Valea Mare de Criș (respectiv cu cinci laturi).

⁹¹ Grohot, Tomnatecu de Jos, Țărmure, Iercoșeni. Amintim, aici, și planul străvechi, păstrat la Almașu Mic de Munte, cu altarul, poligonal în prelungirea navei, iar pronaosul cu două laturi în ax (pe vest).

⁹² Formă ce adună, ca și în restul pămîntului românesc un număr mare de exemplare, respectiv 21, cuprinse cronologic între secolele XVII—XIX.

⁹³ C. Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 4—5. Regula s-a dovedit excepție prin cazurile de la Ionești, Poienari, Luguzău și Iermata (ultimele trei dispărute).

Fig. 34. Poiana. Detaliu din
arcul bolții naosului.

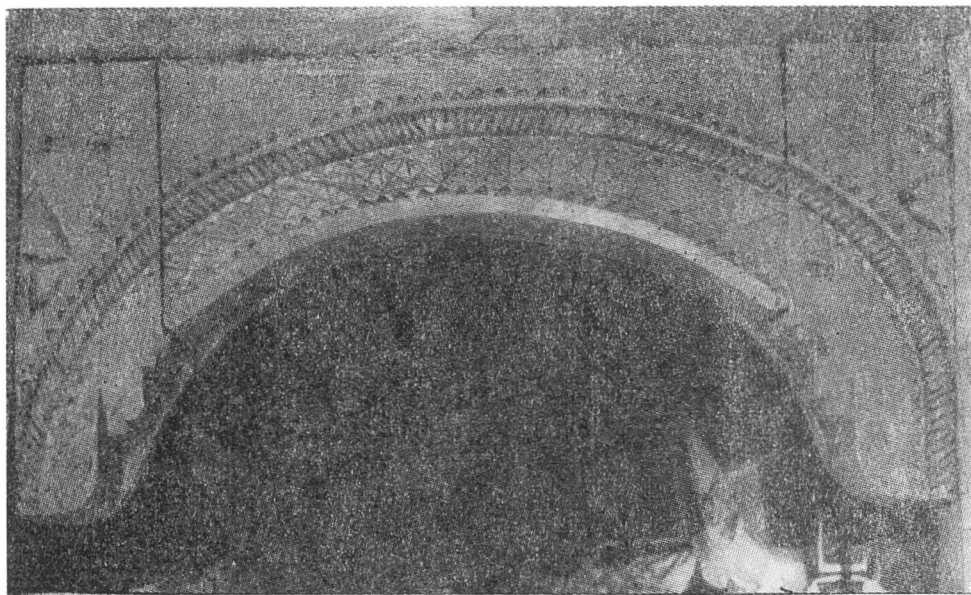
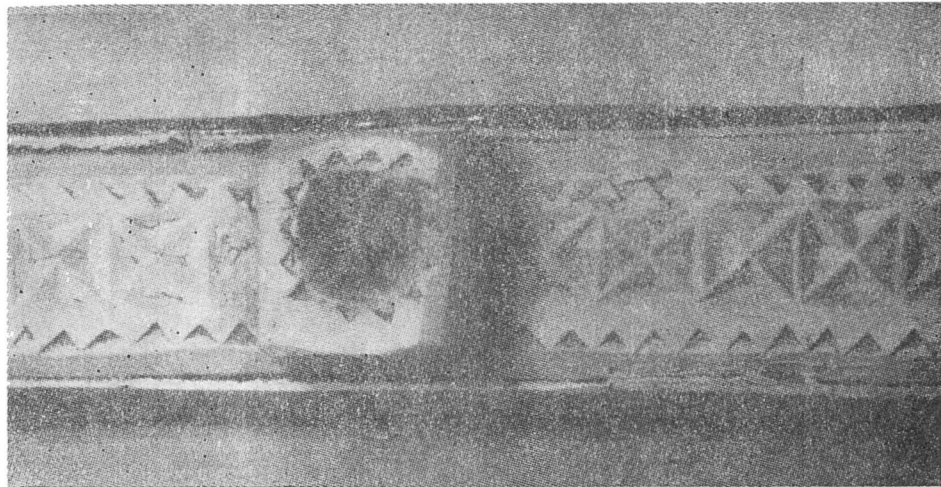
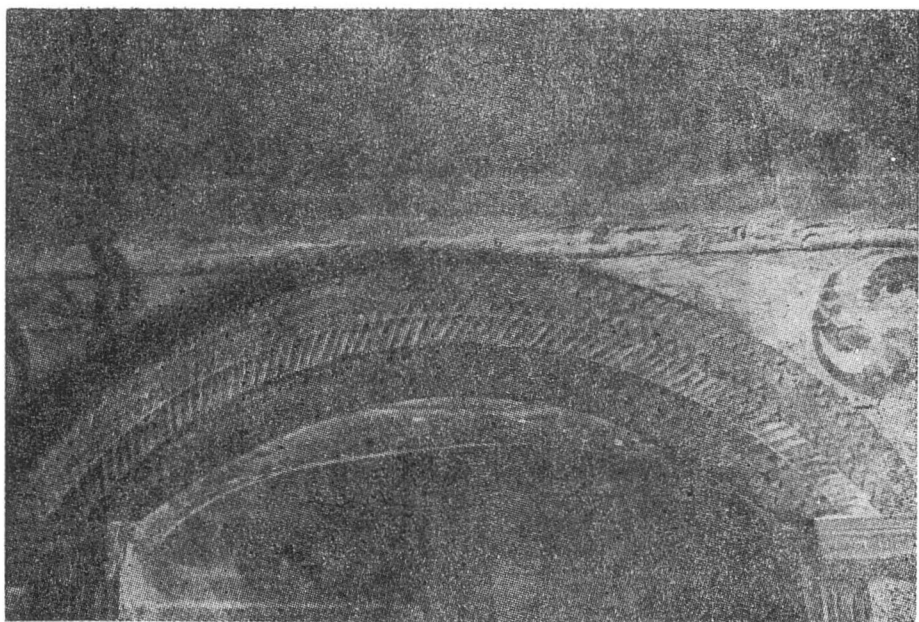


Fig. 35. Groșeni. Pragul de
sus al intrării în naos.

Fig. 36. Hontișor (Episcopia
Aradului). Decor sculptat la
intrările spre altar.



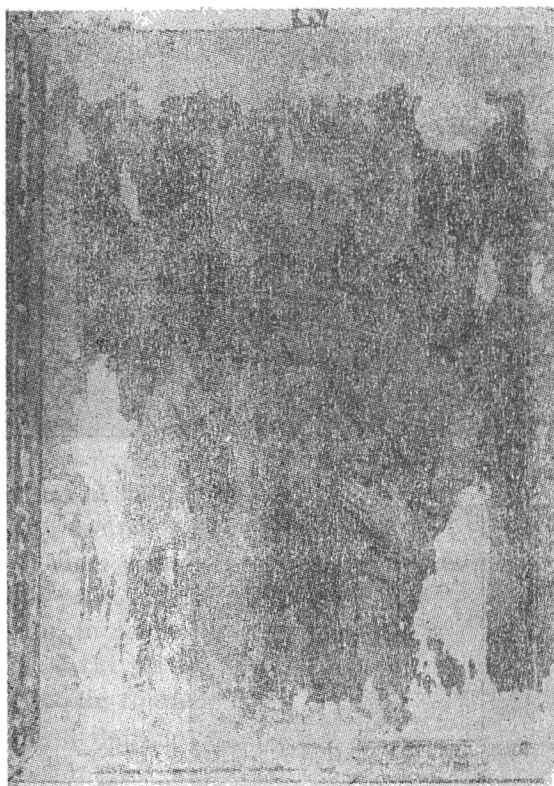


Fig. 37. Icoană împărătească (zugravul Iosif) de la biserica din Vălișoara (comuna Balșa).



Fig. 38. Fragment din pictura murală de la Ciungani (1782).



Fig. 39. Pictură de pe tîmpla bisericii din Șoimuș-Buceava.



Fig. 40. Icoană împărătească atribuită zugravului Constantin, provenită de la biserica din Dumbrava de Sus (în colecția de la Arad-Gai).



Fig. 41. Icoana de hram a bisericii din Budești (Constantin zugravul).



Fig. 42. Timpla de la Bodești. Icoană din friza praznicelor.



Fig. 43. Crucea tetrapodului de la Potingani (sec. XVIII).



Fig. 44. Icoană de la biserica din Curechiu (zugravul popa Ioan din Deva).



Fig. 45. Icoană împărătească de la Hărtăgani (zugravul rășinărean Gheorghe).



Fig. 46. Ceată Ingerască din pictura de la Ociu.



Fig. 47. Duminica Orbului, din pictura de la Șteia (zugravul Nicolae de la Lupșa Mare).



Fig. 48. Evanghelistul Marcu, din pictura de la Căraci, realizată în 1842 de Simon Silaghi din Abrud și Dimitrie din Țara Românească.



Fig. 49. Icoană (1847, Toma zugravul din Laz) de la biserica din Stoenasa

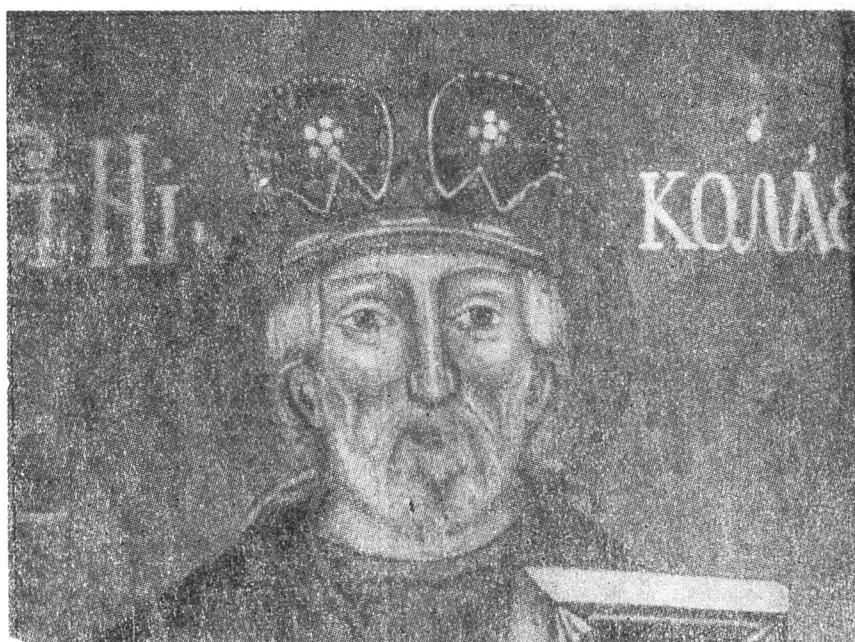


Fig. 50. Detaliu din icoana Sf. Nicolae a bisericii din Dumbrava de Sus (1848, Toma din Laz).

aportului la efervescența artistică a zugravului de la sud de munți (precum realizatorul tîmplei de la Rovina⁹⁴, sau Nicolae din Pitești⁹⁵) dar și a celui moldovean (precum Gligorie, realizatorul din 1740 al tîmplei de la Birtin)⁹⁶. Li se alătură zugravi din Mărginimea Sibiului, precum Stan fiul popii Radu din Rășinari⁹⁷, sau Gheorghe fiul lui Iacov⁹⁸. Dar impresionanta dimensiune a epocii de înflorire se datorează zugravului transilvan și în primul rînd celui din partea locului. Numeroase autografe au dispărut o dată cu piesele cărora le-au fost încredințate, nume de zugravi rămînînd neștiute. Dintre zugravii zărăndeni consemnați pe roade ale activității lor îi găsim pe Ion din Ardeu⁹⁹, pe Ion de la Beriu¹⁰⁰, pe Iosif realizatorul din 1777 al tîmplei de la Mădrigești¹⁰¹, iar cinci ani mai tîrziu, în 1782, împodobește biserica de la Ciungani¹⁰², și tot pe atunci pe aceea a vecinilor de peste dealuri de la Buceava-Șoimuș. O notă aparte se cuvine zugravului Constantin din Rîșca, pentru emoționanta operă rămasă din activitatea sa, parte semnată, parte atribuită prin analogie. Limitele cronologice ale activității sale, rezultate din lucrări datate, sînt cuprinse între 1774 și 1796. Lista așezărilor în care i se constată prezența este neascmuit de lungă. Menționăm, din ea, satele Curechiu, Potingani, Ribicioara, Rîșculița, Basaraboasa, Bodești, Groși, Vidra, Budești, Honțisor, Luguzău, Iermata, în gîndul conturării ariei de activitate.

Sfîrșitul veacului al XVIII-lea nu constituie și apusul epocii de înflorire a picturii, la care am făcut referiri. Căci o asemenea intensă trăire artistică se resimte pînă dincolo de mijlocul veacului următor. Din păcate, zelul artistic din deceniul al treilea și următoarele nu a cruțat, în genere, truda înaintașilor. Au fost repictați pereții, au fost înlocuite tîmple. Dintre zugravii acestei vremi îi amintim pe Ioan, pe Mihai Borșoș, pe Simon, pe Niculae de la Lupșa Mare, și tot de acolo pe Ioan Cuc.

Dacă bisericii de lemn i se poate ocroti existența, procesul dispariției casei își urmează cursul nestinjenit. Fondul tradițional zărăndean oferă prilejul punerii în valoare prin restaurare, a unor ansambluri arhitectonice alcătuite din casa strămoșilor și ctitoria istoricei obști. Dorita înfăptuire are în gînd biserica de la Almașul Mic de Munte și casa învecinată, de veac XVIII, din birne rotunde și răboj sculptat pe grînda meșterului, dar mai ales biserica de la Rovina, pe al cărei deal poate fi urcată, din vale, și mai bătrîna casă a lui Jurea, de asemenea din birne rotunde și o remarcabilă grîndă-meșter, însoțită de șura poligonală, alte recomandări în scopul salvării unor obiective prețioase și al reconstituirii imaginii unui cîmpei al satului de altădată, fiind posibile.

L'ARCHITECTURE EN BOIS DU PAYS DE ZARAND

RÉSUMÉ

Le Pays de Zarand, formation politique roumaine de Transylvanie qui fut constituée, du point de vue historique, par l'unification des communautés et des *cneaz*, sous la direction d'un voïvode, occupait au moyen âge la dépression du *Crișul Alb*. Grâce au prestige des *cneaz* le Pays de Zarand a connu de bonne heure une architecture en pierre, mais la richesse des forêts a établi le règne prolongé de l'architecture en bois.

Par rapport aux observations bibliographiques écrites à l'époque où les témoignages de la civilisation du bois étaient fréquents (malheureusement, non-répertoriées et non-cataloguées), les réalités sur le terrain prouvent le processus massif de leur disparition ultérieure. Cherchées dans des

⁹⁴ Din care s-au păstrat ușile împărătești și cîteva icoane, în pur spirit brâncovenesc.

⁹⁵ Icoane în biserica de la Vălișoara, în cea de la Țohești (ulterior în colecția de la Arad-Gai, inv. 179).

⁹⁶ Din care au rămas ușile împărătești cu pisanie. Îi atribuim și piesele tîmplei anterioare de la Basaraboasa (prin analogie).

⁹⁷ Mărturiile îl atestă în 1772 la Birtin, în 1770, 1778 la Curechiu. În 1765 împodobise biserica de zid din Băița.

⁹⁸ Îi atestă activitatea icoane, cu decor în stuc, de la Cri, Tomnatecu de Sus, După Piatră, Hărtăgani.

⁹⁹ Atestat la Vălișoara, Curechiu, Alun (în anii 1730, 1731).

¹⁰⁰ Icoane rămase de la biserica satului său (colecția Orăștie). A lucrat apoi în Apusenii, la Geogel și Cojocani pe la mijlocul secolului al XVIII-lea.

¹⁰¹ Din care au rămas icoanele împărătești (colecția Arad-Gai, inv. 142—145). În aceeași vreme a pictat la Răpsig (icoanele împărătești, în aceeași colecție).

¹⁰² Se păstrează tîmpla și fragmente din pictura murală.

lieux isolés, on a encore découvert des maisons et des annexes administratives qui persistent, de véritables documents de l'histoire et de l'art en bois dans le périmètre soumis à notre recherche.

Les églises en bois de Zarand constituent une catégorie précieuse en soi pour l'art roumain en général. Des 60 exemplaires environ auxquels fait allusion notre étude, la moitié ne se retrouve pas encore dans l'évidence des monuments historiques, quelques uns se remarquant par le décor sculpté ou peint.

Considérations de typologie : la priorité du milieu en bois de l'autel carré ; l'archaïsme et la spécificité roumaine de la forme polygonale du pronaos ; le retrouvement des types de plan sur l'entière aire roumaine résultent de l'observation plénière des églises en bois de Zarand. On peut y ajouter les témoignages du métier de la sculpture en bois et, aussi, ceux qui attestent du temps du florissement de l'art du pinceau.

CONSTANTIN GUYS REPORTER DE FRONT LA DUNĂREA DE JOS ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI CRIMEII

de ADRIAN SILVAN IONESCU

Fiind un război european de mari proporții, în care au fost angajate aproape toate marile puteri continentale, și nu doar un conflict periferic suscitât de nerezolvata „chestiune orientală”, Războiul Crimeii a făcut să se trezească, mai mult ca altădată, interesul presei pentru ținuturile de la Dunărea de Jos unde s-au derulat primele scene ale confruntării. Acum se impune și un nou tip de gazetar: corespondentul de front. Acesta era o aparte specie de slujitor al presei, departe de combativii cronicari politici și de subtilii comentatori ai sesiunilor parlamentare sau de filfizonii galanți și fercheși care semneau cronică mondenă. Ei erau niște neliniștiți cu multiple cunoștințe și aplicații practice și artistice, vorbitori ai mai multor limbi de circulație, buni călători și ținători — unii chiar foști militari de carieră și combatanți în diverse războaie — cu o adaptabilitate admirabilă la mediu și la condițiile campaniei, gata oricând să se deplaseze într-un loc ce promitea o informație de primă mână. Într-un cuvânt aceștia erau niște gazetari curajoși, oțeliți de intemperii și de focal luptei pe care nu-l evitau, punându-și de multe ori viața în primejdie pentru a trimite corespondențe senzaționale redacției. Și cum presa ilustrată — ce abia împlinise un deceniu de la apariție pe firmamentul publicisticii mondiale — deținea primatul de interes al cititorilor, dornici să aibă și confirmarea imagistică a relatărilor reportericești, tot acum este impusă, cu tărie, meseria de *artist de front* ce astfel conferea o specialitate strictă unor pictori și graficieni cu propensiune pentru scenele tumultuoase, de masă, pentru gestica alertă și pluriaxială a personajelor pe care numai încheștarea bătăliei o putea da.

Unul dintre cei mai prolifici și riguroși „artiști speciali” a fost francezul Constantin Guys, devotat slujitor al documentarismului de actualitate făcând parte dintre membrii fondatori ai periodicelor ilustrate din Anglia, „Punch” și „The Illustrated London News”.

ERNEST-ADOLPHE-HYACINTHE-CONSTANTIN GUYS DE SAINT-HÉLÈNE (1803 — 1892) a fost un om discret și retras pînă la anonimatul publicațiilor, „un gentleman perfect, trăind «singleman», ciudat ca nume și alură, deși excelent francez și care, mereu în călătorie, nu avea decît un picior la Paris”¹. A dus o existență aventuroasă și agitată dar nu a vorbit niciodată despre sine pentru că îi plăcea să se înconjoare de mister la fel ca flegmaticii englezi printre care a trăit mare parte din viață. Avea puțini prieteni cărora se învrednicea să li se confeseze iar unul dintre aceștia era fotografii Nadar, care l-a și îngrijit în ultimii ani de viață, singurul în măsură să furnizeze anumite informații despre acest personaj ciudat care a dus însă o existență atît de plină și rodnică. El o face abia după dispariția artistului, într-un amplu articol-necrolog din „Le Figaro” din 18 martie 1892².

În fragedă tinerețe, Constantin Guys participă la Eterie alături de lordul Byron. Reîntors în Franța se înrolează în armată, într-un regiment de dragoni, din care demisionează însă repede. Va fi totuși un admirabil călător și toată viața va rămîne un iubitor de cai pe care îi va desena în mod

¹ Gustave Geffroy, *Constantin Guys, l'historien du Second Empire*, Paris, MCMIV, p. 33

² *Ibidem*, p. 31

desăvârșit în compozițiile sale. Face lungi voiajuri în toată Europa și în Orient ducînd această viață hoinară pînă către 60 de ani cînd, în sfîrșit, se stabilește la Paris. Vocația pentru artă nu și-o descoperă decît pe la 40 de ani și, perfect autodidact, își va forma un stil personal inconfundabil.

În 1863, Charles Baudelaire îi dedică acestui inegalabil istoric în imagini al epocii sale mai multe articole cu titluri independente dar reunite sub genericul „Pictorul vieții moderne”. Însă



Fig. 1. „Artistul nostru” (Constantin Guys) pe cîmpul de luptă de la Inkerman, în „The Illustrated London News” no. 726/February 3, 1855.

apelativul care i se potrivește cel mai bine acestui neliniștit în constantă căutare de nou, avid să vadă mereu alte și alte chipuri, alte veșminte și alt cadru de desfășurare a existenței, este rezident într-unul singur: *Artistul — om de lume, om al mulțimilor și copil*. Excentricul poet-cronicar își exprimă uimirea în privința excentricității lui Constantin Guys pentru care anonimatul era atît de important încît voia să-i fie ascuns numele chiar și în comentariul de specialitate: „Nici unul din desenele sale nu este semnat. (...) Dar toate aceste lucrări sînt semnate de sufletul său clocotitor. (...) Mare iubitor al mulțimilor și al anonimului, dl. C.G. împinge originalitatea pînă la modestie. (...) Aflînd că aveam de gînd să aduc un prinos spiritului și talentului său, m-a rugat fierbinte și stăruitor să omit numele său, și să nu pomenesc despre lucrările sale decît ca despre lucrările unui anonim. Mă voi supune cu umilință acestei bizare dorințe”².

Din cauza acestei inexplicabile opțiuni, respectată cu strictete de redacție, nici altor colaboratori și „artiști sociali” nu le este precizat numele. De aceea, cercetătorul este confruntat cu dificultatea stabilirii paternității desenelor care au stat la baza xilografurilor publicate în paginile revistei londoneze. Cu cîteva mici excepții, majoritatea ilustrațiilor din primele luni de război par a-i aparține lui Constantin Guys care, cu prodigioasa lui rapiditate de notare a tuturor aspectelor interesante și a cantității impresionante de schițe trimise — cîte zece expediate în fiecare seară prin curierul pentru Anglia — acoperea necesarul revistei; era, de altfel, singurul reporter de front acreditat de redacție pe lîngă trupele otomane de la Dunăre. Din păcate mai toate aceste foi volante s-au pierdut prin atelierele de gravură și tipografie, neavînd nimeni grija să le strîngă într-o mapă, după publicare. Baudelaire avusese prilejul să vadă cîteva exemplare originale, rămase în posesia autorului, care-l convinseseră de admirabilele calități de observator al esențelor și de forța de redare a adevăratei fețe a războiului și nu a celei oficiale, a generalilor victorioși, a consiliilor de stat major, a parăzilor și a aspectelor de bivouac, cu soldați eleganți și veseli: „(...) Am dat cu ochii de o masă considerabilă de asemenea desene încropite la fața locului și am putut citi astfel o dare de seamă minuțioasă și zilnică a campaniei din Crimeea cu mult mai de preferat oricărei alteia. (...) Păcat că albumul acesta răsfoit acum prin multe locuri, ale cărui pagini prețioase au fost păstrate de gravorii puși să le tălmăcească ori de către redactorii de la „Illustrated London News”, n-au trecut pe sub

² Charles Baudelaire, *Artistul — om de lume, om al mulțimilor și copil*, în *Curiozități estetice*, Editura Meridiane,

București, 1971, p. 186

ochii împăratului [Napoleon III]. Îmi închipui că el ar fi cercetat cu plăcere și nu fără duioșie faptele și gesturile soldaților săi, toate exprimate cu migală, zi de zi, de la acțiunile cele mai strălucite până la indeletnicirile cele mai josnice ale vieții, de această mină de soldat-artist, atât de hotărâtă și de inteligentă”⁴.

Constantin Guys fusese martor la tot războiul, se aflate la malurile Dunării, trecuse prin Bulgaria, ajunsese în Basarabia și, de acolo, în Crimeea. Cele câteva schițe pe care le descrie Baudelaire punctează câteva dintre etapele artistului: *Ahmet Pașa, comandantul suprem al armatei, la Calafat, La Șumla, la Omer Pașa*. Păstrând încă vie în amintire experiența sa de pe cimpurile de luptă ale Greciei, Constantin Guys rămăsese un brav până la cei peste 50 de ani ai săi. Nu se sfiește să se avinte sub foc, în prima linie. Uneori chiar el precizează acest lucru în legenda desenului — *Canrobert on the battle-field of Inkerman. Taken on the spot* (subl. n.). Sau se reprezintă pe el însuși în acele locuri, ca o semnătură vie și o autentificare a activității sale de reporter de front: „Dar cine este acest cavalier, cu mustați albe, cu o fizionomie atât de viu colorată, care, ținându-și capul sus, are aerul că soarbe cumplita poezie a unui cimp de bătălie, în timp ce calul său, adulmecind țărina, își caută drumul printre cadavrele îngrămădite, cu picioarele în aer, cu chipurile crispate, în atitudini stranie? În josul desenului se pot citi cuvintele: *Myself at Inkerman*”⁵.

Pornind de la aceste sumare indicii furnizate de cronicile lui Baudelaire am studiat cu atenție volumele revistei londoneze ale epocii și am avut satisfacția să descoperim nu numai desenele mai sus menționate⁶ dar și multe altele, lucrate în aceleași locuri ce, cu certitudine îi aparțineau artistului francez. Spre această concluzie irecuzabilă ne-a îndreptat atât unitatea stilistică a acestora cât și unitatea de timp și spațiu ce-și găsesc reflectarea în amplele corespondențe însoțitoare care, așijderea, par a-i aparține. Amănunțimea descrierilor, referirile directe la schițele trimise — semn că era autorul amindurora —, detaliile tactice pe care numai un fost soldat le-ar fi putut pătrunde atât de bine, lungile ore petrecute călare fără a se plinge de acest efort ca unul ce era perfect acomodat cu șaua, precum și nenumărații termeni franțuzești inserați cu lejeritate și folosiți cu eleganță, ca și conversația cu mușirul Omer Pașa dusă tot în această limbă, demonstrează că și articolele însoțitoare erau tot opera lui Constantin Guys.

La începutul anului 1854 Constantin Guys apare pe scena teatrului de război de la granițele Principatelor Române. În luna ianuarie el se afla pe malul bulgăresc al Dunării. Nu avea să ajungă la București decât în august, așa că schița cu reședința prințului Gorceakoff (apărută în „The Illustrated London News” no. 663/January 14, 1854, p. 33) nu-i aparține. În schimb, toate cele care urmează se datorează mîinii sale și nu vor lipsi din aproape nici una dintre reviste. În numărul 664/January 21, p. 45, dă o imagine a Calafatului văzut din curtea reședinței pașei de Vidin.



Fig. 2. Generalul Canrobert, schițat după bătălia de la Inkerman, în „The Illustrated London News” no. 723/January 13, 1855.

⁴ *Ibidem*, p. 187; *Idem*, *Analele războiului*, în *Curiosități estetice*, op. cit., p. 202

⁵ *Idem*, *Analele războiului*, op. cit., p. 202; Gustave Gelfroy, op. cit.

⁶ Portretul generalului Canrobert apare în „The Illustrated London News” no. 723/January 13, 1855, p. 33 iar *Our Artist on the Battle-Field of Inkerman* în no. 726/February 3, 1855, p. 116. Comentariul însoțitor este revelator, confirmând descrierea lui Charles Baudelaire: „Scena pe care artistul nostru a reprezentat-o aici a fost văzută de el pe

5 noiembrie [1854], traversind cimpul de luptă în timp ce rușii se retrăgeau. Călare sau pe jos era imposibil să treci fără să nu calci în picioare morții și răniții care acopereau pământul”. Guys poartă șapcă prinsă cu subbărbia, haină scurtă și groasă, marinărească, al cărei guler este ridicat pentru a-l proteja de frigul toamnei și cizme înalte peste genunchi. Pe un deal, în spatele său, se vede silueta generalului Canrobert — recognoscibilă după schița anterioară — și a unui general englez ce studiază pozițiile dușmane prin ochian. Un ofițer de ordonanță îi așteaptă în apropiere, călare.

Trecut pe malul românesc artistul trimite un lot mai mare de desene, reunite sub titlul promițător de „Sketches from Kalafat and Widdin”⁷. Foarte riguros în furnizarea tuturor detaliilor ce puteau oferi lectorilor o imagine completă asupra acestor locuri îndepărtate, autorul își prezintă gradat experiența vizuală concretizată în schițe expresive. *Locul de debarcare la Calafat* (p. 72, sus) prezintă un țarm fără nici o amenajare portuară la care este trasă o corabie cu un singur catarg.

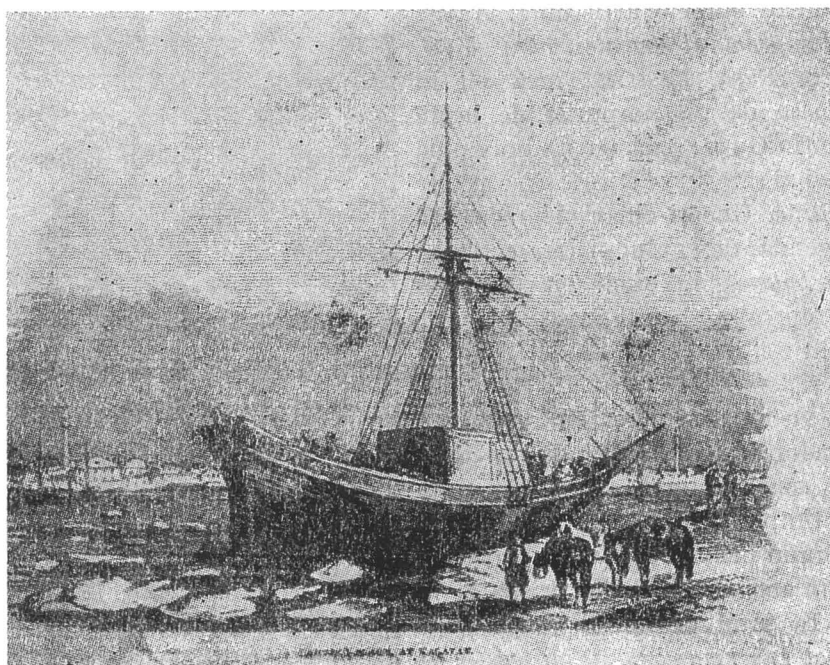


Fig. 3. Locul de debarcare la Calafat, în „The Illustrated London News” no. 665/ January 28, 1854.

La bord este oarecare agitație cauzată de debarcare. Pe uscat se văd trei cai păziți de un ture. Mari sloiuri de gheață plutesc pe oglinda Dunării și se strâng la mal. Vidinul se vede foarte clar peste fluviu, cu minaretele și clădirile sale albe. Presupune că portul danubian are un aspect plăcut vara, însă în această perioadă înaintată a iernii, când totul este acoperit de zăpadă, nu găsea nimic spectaculos în scena ce i se oferea. Este frapat de bordeiele în care se adăpostea mai toată lumea : „Într-adevăr, cu excepția citorva, foarte puține, case, locuințele unui sat valah sînt vizibile doar unui ochi exersat ; și cînd mi-am aruncat privirea spre panorama ce se deschidea în fața mea de pe pod, m-am întrebat unde sînt cei 17.000 sau 20.000 de oameni care știam că sînt strînși în limitele tranșeelor. (...) Totuși, imediat, am descoperit ieșind niște fum printr-o deschizătură dintr-un tumul acoperit de zăpadă ; și abia atunci mi-a trecut prin mintea-mi uluită că, la urma urmei, Calafatul trebuie să fie un sat foarte mare și important, ai cărui locuitori trăiesc sub pămînt, așa cum s-a dovedit.” Plimbîndu-se prin tabăra turcă desenează bordeiele în care stăteau soldații și o bucătărie de campanie amenajată sub un cort (p. 73). Are chiar prilejul să vadă interiorul locuinței în care era încartiruit unul dintre ofițerii superiori, Tefik Bey, comandantul trupelor de vînători pedestri (p. 72, jos) : „Un ceauș (care îi conducea, n.n.) s-a oprit la o deschizătură care părea să conducă în măruntaiele pămîntului. Afundîndu-ne după ghid, s-a dovedit că aceasta era locuința lui Tefik Bey. În stînga coridorului era un soldat gătind la un cuptor de pămînt ; cîteva ustensile de bucătărie, săbii, mușchete și pumnale erau aruncate în dezordine, împreună cu oale și o pelerină militară. La capătul coridorului o mică ușe era deschisă și, în ea, a apărut un tînăr ofițer, cu aspect extrem de european, care mi-a făcut o primire foarte cordială. Felul de a construi o casă la Calafat este acesta : planul locuinței este trasat pe pămînt și apoi casa este săpată, rămînînd neatînse doar acele porțiuni care vor servi ca pereți despărțitori. În groapă este făcută o pantă atunci cînd aceasta atinge o adîncime de aproape șapte picioare. O prăjină este plasată de-a lungul deschiderii în partea superioară. Alte pră-

jini sînt aruncate de-a curmezișul formînd acoperișul. Rogojini sînt aranjate peste prăjini și peste acestea este pus pămînt. În general, într-o casă valahă singura lumină intră prin horn care, la fel ca în casele sirbești, este o parte importantă a edificiului ; dar aceasta fiind casa unui ofițer, se fălea cu trei ferestre (. . .) pe ramele lor fiind întinse hîrtii unse cu ulei, care nu este în nici un caz un bun substitut pentru sticlă. Laturile pereților erau acoperite cu rogojini pe sub care, noaptea, șoarecii de cîmp făceau un zgomot constant ; în fund era o parte mai înălțată, decorată cu covoare, pe care am stat.” Schița reflectă întru totul descrierea — Tefik Bey, cu favoriți și mustăcioară cochetă, stă



Fig. 4. Locuința lui Tefik Bey la Calafat, în „The Illustrated London News” no. 665/January 28, 1854.

trîntit pe niște rogojini făcute sul, în stînga camerei, cu un trabuc în mină, discutînd cu doi oaspeți europeni, trîntiți în fața lui, așijderea fumînd, unul din ciubuc și altul din trabuc. Interiorul este absolut gol în rest, cu excepția cîtorva arme ce aminteau de starea de război.

Pe 6 ianuarie 1854 începuse o luptă între ruși și turci în satul Cetate ; confruntările au durat pînă pe 10 ianuarie cînd rușii sînt împinși spre Craiova iar turcii intră în Calafat. Artistul surprinde într-o schiță *Sosirea la Calafat a răniților de la Cetate* (sic) (p. 73 jos) — convoi trist de suferinzi, unii pe jos, sprijinindu-se în arme capturate, alții călări pe asini ori în sănii trase de boi. „Era un nobil spectacol să vezi cum acești bieți oameni, răniți cum erau, mergeau spre debarcader încă drepti pe caii lor. Un biet bașibuzuc de aproximativ cincizeci de ani, a fost dat jos de pe cal. Umărul îi era străpuns la fel ca și unul dintre brațe, în două locuri ; totuși, el a călărit de la cîmpul de luptă pînă aici și nici măcar nu a leșinat în timp ce era dat jos de pe cal. Curînd au apărut alte cazuri mai serioase, bieții oameni fiind întinși pe sănii trase de boi. Mulți dintre ei aveau trofee de pe cîmp, precum lănci de cazaci, puști încă încărcate și săbii”⁸.

Un glacial peisaj de iarnă cu vederea Vidinului luată de pe malul românesc apare în numărul 666/February 4, 1854, p. 89 — fortăreața are crenelurile acoperite de zăpadă la fel ca și acoperișurile caselor și a minaretelor ; pe Dunăre plutesc sloiuri mari de gheață iar pe țărmul de unde a fost făcut piesajul, prin nămeții înalți, înaintează mai mulți soldați turci, unii împingînd la roțile unui tun pe care atelajul format din doi cai nu-l pot urni.

Artistul asistă la *Distribuirea ordinului Medjidie după bătălia de la Cetate* (sic)⁹ — din pridvorul unei case un general înconjurat de statul său major vorbește trupelor aliniate în fața lui, cu spatele la privitor. Dornic de noi cunoștințe, Guys merge la Poiana pentru a-l întîlni pe celebrul Skender Bey (conotat și Iskender Bey în alte lucrări), comandantul bașibuzucilor, care era un nobil polonez ce trecuse la islamism și intrase în armată unde urcase rapid în ierarhia militară pînă la

⁸ *Ibidem*, p. 74

⁹ *Idem* no. 668/February 11, 1854, p. 124, sus

gradul de colonel. Pe drumul spre sat desenează un peisaj cu fântini cu ciutură și trei troițe în jurul cărora pasc liberi mai mulți cai (p. 124, mijloc). Cartierul general al lui Skender Bey era instalat în conacul prințului Miloș Obrenovici, alungat de curînd din Serbia. Casa era scundă, doar cu parter și acoperită cu olane. În cerdac stau cîțiva ofițeri în vreme ce afară se plimbă santinelele; cai



Fig. 5. Vidin, pe Dunăre, în „The Illustrated London News” no. 666/February 4, 1854.

înșeuati sînt priponiți în dreapta. Deoarece toată curtea era plină de noroi, de la poartă la intrarea în casă fuseseră puse niște scinduri pentru ca oaspeții să nu se murdărească pe picioare. Trei *Ghizi valahi* (p. 125) stau de vorbă și fumează din ciubuce de-a-mpicioarele sub streșina unei circumi. Sînt îmbrăcați în cojoace, au cizme înalte și căciuli tuflite peste pletele lungi. Alăturat grupului de surugii, pe aceeași pagină, sînt reprezentate două mijloace de transport specifice acestor zone: o *Araba turcească*, (inspirată de vechi litografii sau acuarele de la începutul veacului) trasă de boi deco- rați cu mulți ciucuri de lînă și plină de cadinele din harem, acoperite cu feregeaua pe obraz; și o *Araba din Valahia Mică* — ce-l va inspira cîteva luni mai tîrziu pe tînrul Theodor Aman cînd va ilustra povestirea „Balta Albă” a lui Vasile Alecsandri în „L’Illustration” no. 596/29 Juillet 1854¹⁰. „Arabaua” era, de fapt, cărucioara de poștă cu care Constantin Guys avusese ocazia să circule: „Prin mijlocul acestui ținut sălbatic și trist, transportul este ușor și rapid, fie călare fie în arabaua locală. (...) Arabaua nu are nimic din confortul somptuoaselor vehicule ale boierilor, dar le egalează în viteză. Am călătorit cu una dintre ele spre Poiana, într-o vizită la Skender Bey, comandantul avanpostului turcesc. Un coș, suficient de mare pentru a încăpea comod o persoană sau două înghe- suite, este plasat pe patru roți și patru căluți sînt înhămați la vehicul. Surugiul, cu un bici ca un boa constrictor, incalcă pe unul dintre animale și echipajul pornește în galop, inspăimîntat de stri- gătele care se înalță de la bas la falsetto și iar se lasă, cu modulații sălbatice și nearmonioase; glodul care acopere drumul este învîrtejit peste ocupantul arabalei; și astfel trece peste delușoare și brazde; harducînd și izbind, dar mergînd repede, arabaua și caii mîنینcă pămîntul”¹¹. În sfîrșit, în același număr apare un expresiv portret al lui *Ahmet Pașa Ferik*, comandant la Calafat (p. 125), cel pe care îl evocase și Baudelaire în scrierile sale monografice dedicate autorului. Un chip cu trăsături fine, în care se împletesc viclenia cu indolența orientală caracterizează de minune pe acest brav general de cavalerie.

Artistul francez obține permisiunea de a însoți o trupă pornită în recunoaștere, fapt ce-i oferă posibilitatea să vadă cîmpul de luptă de la Cetate și să se documenteze pentru reconstituirea incleș-

¹⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document. Artă docu- mentaristă în România secolului al XIX-lea*, Editura Meridi- ane, București 1990, p. 283 fig. 103

¹¹ „The Illustrated London News” no. 668/February 11, 1854, p. 125

tării. Peisajul schițat atunci, ca și informațiile combatanților, îi slujesc la încheierea compoziției publicată în „The Illustrated London News” no. 669/February 18, 1854, p. 144. Fiind lucrată pe îndelete și din imaginație — și nu rodul unei notații rapide, de moment, așa cum îi stătea lui în



Fig. 6. Araba în Valahia Mică, în „The Illustrated London News” no. 668/February 11, 1854.



Fig. 7. Ghizi valahi, în „The Illustrated London News” no. 668/February 11, 1854.

obișnuință să-și execute desenele, *Bătălia de la Citate* (sic) este mai convențională și mai rece decât celelalte: turcii înaintază în rinduri strînse, în ordine, acoperind patru cincimi din spațiu, îngheșuindu-i pe ruși în dreapta, printre case, unde opun o precară rezistență. În fundal, printre norii de fum, se văd acoperișurile de paie ale caselor țărănești, biserica și crucile din cimitir. Participanții

relatează un fapt uimitor, nemaîntîlnit în toată cariera lor de războinici oțeliți : în timpul luptei, turme de porci flămînzi au năvălit pe cîmp, indiferenți la gloanțele ce încă zburau, atacînd răniții și devorînd morții. Această scenă i-a scirbit pe toți făcîndu-i să dea dreptate Profetului că interzisese credincioșilor musulmani consumul cărnii acestui animal murdar. Chiar în timpul vizitei lui Guys pe locul înleștării, porcii răvășeau mormintele, hrănindu-se din cadavrele oamenilor și cailor¹².



Fig. 8. Ahmet Paşa Ferik (general de divizie, n.n.), comandant la Calafat, în "The Illustrated London News" no. 668/February 11, 1854.



Fig. 9. Omer Paşa, guvernatorul Şumlei, în "The Illustrated London News" no. 670/February 25, 1854.

În aceea luptă se remarcase și un român, prințul Grigore Sturdza, fiul lui Mihail Sturdza, fostul domnitor al Moldovei. Oferindu-și serviciile armatei otomane, acesta fusese onorat cu rangul de general și trimis să comande o brigadă din subordinea lui Omer Paşa¹³. Sub numele de Mochlis Paşa, tinărul Sturdza se afla mereu în fruntea oamenilor săi, impresionînd și îmbărbătînd prin curajul și singele rece de care dădea dovadă : la Cetate ieșise călare înaintea trupei și, după ce-și scosese tacticos mânușile și ridicase pușca la umăr, începuse să ochească și să doboare, cu mare precizie, ofițerii ruși. Avînd o armă foarte bună și cu bătaie mai lungă decît cele ale adversarilor a reușit să rănească vreo trei ofițeri, să zhoare casca de pe capul unui general și probabil că ar fi continuat acest exercițiu de tir dacă o ghiulea nu i-ar fi ucis calul sub el, obligîndu-l să se retragă¹⁴. Datorită bravurii sale aproape nebunești, devenită legendară, și a poziției sale înalte, prințul Sturdza alias Mochlis Paşa, se va afla mereu în anturajul lui Omer Paşa, Skender Bey și a celorlalți generali importanți.

Constantin Guys ajunge la Şumla, însoți de doi ofițeri englezi pe care și-i luase tovarăși de drum, maiorul Tombs și căpitanul Austin din Artileria Călăreață de Bengal. Mușirul Omer Paşa

¹² Ibidem, p. 126

¹³ Idem, no. 663/January 14, 1854, p. 31 ; no. 668/February 11, 1854, p. 135

¹⁴ Idem no. 669/February 18, 1854, p. 155

le acordă o audiență la care îi primește cu multă curtoazie. Conversația decurge în franceză, și pentru autenticitatea corespondenței, este consemnată ca atare, urmată de traducerea englezescă. Portretul care-i este publicat în numărul 670/February 25, 1854, p. 168, îl prezintă pe mușir în semiprofil, spre dreapta, îmbrăcat simplu, cu o vestă închisă pînă la gît și o haină imblănită și cu nasturi metalici. În mînă ține tubul lungului său ciubuc. În numărul următor apare interiorul unde se desfășoară audiența ce avusese loc pe 17 ianuarie 1854, la orele 11 : „(...) o cameră pătrată, simplă, acoperită cu un covor roșu și, pe două laturi, cu un divan de culoare închisă. Camera este luminată de trei ferestre. Căminul este de construcție turcească obișnuită, cu un acoperiș conic sub care arde focul”¹⁵. În dreapta acestuia stă Omer Pașa, rezemîndu-și pe o perină cotul mîinii în care își ține ciubucul iar pe cealaltă și-o sprijină pe un teanc de hărți și hîrtii. Pe divanul de sub ferestre stă turcește un general de-al său, fumînd narghilea, și cei trei oaspeți europeni care nu se deosebesc de ceilalți otomani prezenți acolo decît poate prin faptul că nu-și țin picioarele sub ei și că sînt încălțați cu înalte cizme de călărie. Altfel, toți trei poartă fesuri și fumează din elegantele ciubuce bătute în diamante și sprijinite pe farfurioare de argint, cu care îi onorase gazda lor. În ordine, de la dreapta la stînga apar : „correspondentul artistic” al lui „The Illustrated London News” — deci un autoportret al lui Constantin Guys —, căpitanul Austin și maiorul Tombs, singurul



Fig. 10. Intrevederea vizitatorilor britanici cu Omer Pașa, la Şumla, în „The Illustrated London News” no. 671/March 4, 1854.

care are favoriți în vreme ce prietenii săi au mustăți. În dreptul uşii dimpotrivă se află un cafegiu cu o tavă pe care duce filigiane aburinde din care se servesc cîțiva ofițeri. Un servitor negru trece prin mijlocul camerei cu o tavă cu tratația pentru oaspeți. Un ofițer de ordonanță, venit din frigul de afară, îmbrăcat în dolman imblănit, așteaptă ordinele comandantului. Acest tînăr avea să le fie ghid oaspeților în toate locurile pe care doreau să le viziteze. În aceeași revistă este tipărită o schiță a *Fortului de la Fidieh Tabiassi cu vederea cîmpiei și-a orașului Şumla* (p. 196). În prim plan, cîteva piramide de ghiulele închid esplanada fortului pe care se află patru cavaleriști din escorta vizitatorilor străini. Doi soldați țin cei trei cai ai acestora lîngă catargul pe care filiiie steagul otoman. Mai departe, lîngă parapet, artistul este așezat pe o ladă, cu blocul în mînă, desenînd peisajul ce i se deschidea înaintea ochilor în vreme ce, în spatele lui, unul dintre ofițerii englezi cercetează Şumla prin ochian.

O vedere *à vol d'oiseau* a taberei turcești de la Calafat, cu tranșeele și lunetele ei, apare în centrul celor două pagini dedicate aceluși loc în numărul 673/March 18, 1854, p. 232—233¹⁶. Corturi

¹⁵ *Idem* no. 671/March 4, 1854, p. 196

¹⁶ Schițele și corespondențele lui Constantin Guys reprezentau o mină de aur pentru presa ilustrată, cu atît mai mult cu cît erau trimise cu o regularitate uimitoare, care nu lăsa nici un număr al revistei fără informații. Și, cum redactorii

se ajutau între ei, blocurile de lemn gravat, deja publicate de „The Illustrated London News” erau trimise și revistelor surori de pe continent. Astfel, imaginea taberei de la Calafat apare și în „Illustrirte Zeitung” no. 561/1 April 1854, la două săptămîni după prima publicare în Anglia.

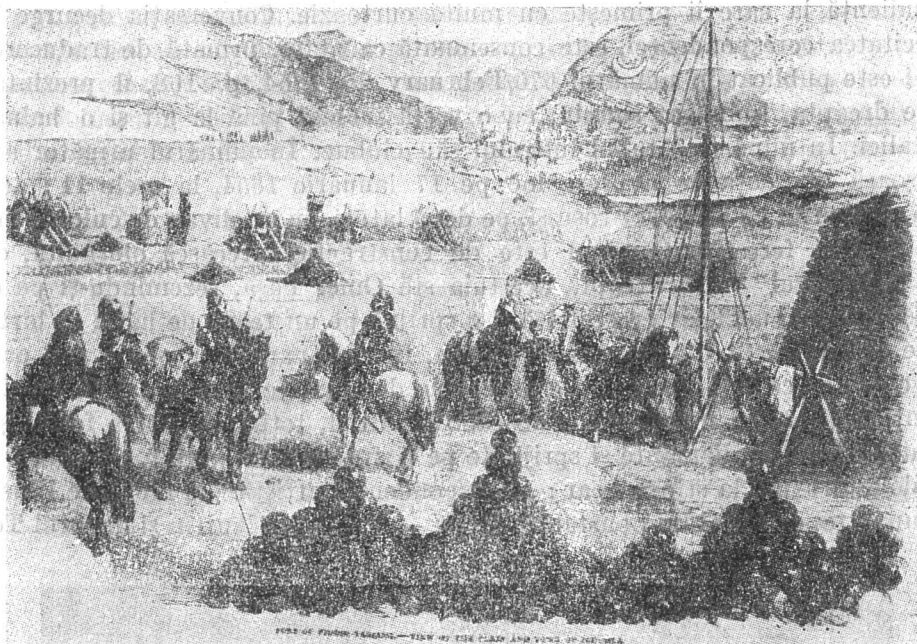


Fig. 11. Fortul de la Fidieh Tabiassi cu vederea câmpiei și a orașului Şumla, în „The Illustrated London News” no. 671/March 4, 1854.



Fig. 12. Lăncier din armata regulată, în „The Illustrated London News” no. 673/March 18, 1854.



Fig. 13. Yacoub Aga, comandantul trupelor neregulate de basibuzuei, în „The Illustrated London News” no. 673/March 18, 1854.

și mari bordeie ce servesc drept cazămi sînt plasate în mijlocul fortificației; în jurul lor mișună soldați fără treabă; o unitate de cavalerie tocmai sosește spre a întări acest avanpost. Celelalte gravuri prezintă aspecte ale vieții din tabără: *Convoi turcesc plecînd spre cîmpul de luptă* (p. 233, sus); *Ofițeri piemontezi prezentați lui Ahmet Pașa în fața colibeii sale, la Calafat* (p. 233 jos) — doi tineri și eleganți italieni, în dolmane strînse pe talie dar cu fesurile de rigoare, își fac introducerea la generalul turc care-i primește cu un gest binevoitor, în prezența lui Constan în Guys plasat în extrema



Fig. 14. Pedecapsa bașibuzucilor, în „The Illustrated London News” no. 673/March 18, 1854.



Fig. 15. Ofițeri piemontezi prezentați lui Ahmet Paşa, în fața colibei sale, la Calafat, în „The Illustrated London News” no. 673/March 18, 1854.

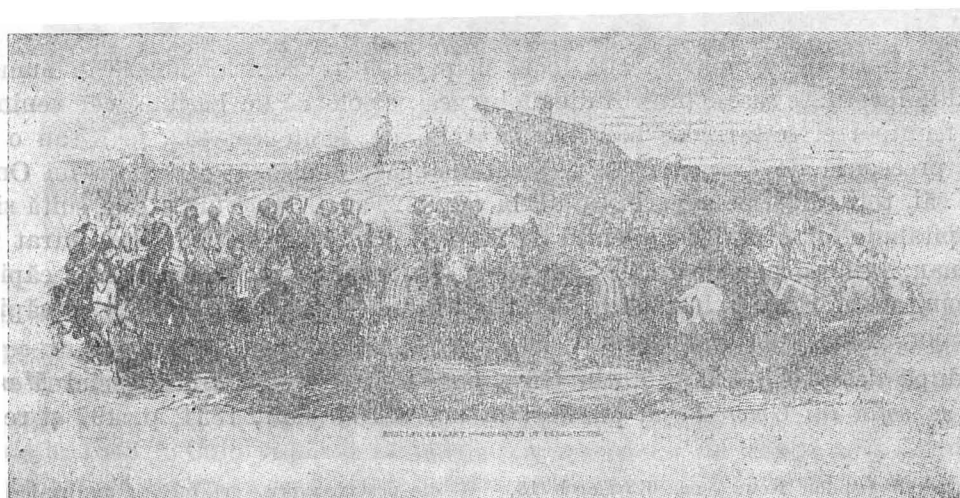


Fig. 16. Escadron de carabinieri din armata regulată, în „The Illustrated London News” no. 673 /March 18, 1854.

dreaptă, cu haină scurtă în ale cărei buzunare își ține mâinile înghețate, a celor doi ofițeri englezi companioni de călătorie, a corespondentului unui ziar londonez de dimineață și a câtorva adjutanți; doi soldați ce își fierb mîncarea în apropiere, privesc cu interes scena plină de curtoazie marțială. *Un escadron de carabinieri din armata regulată* (p. 232 jos) părăsește tabăra, pe lingă un punct de straje, coborînd printre dealuri (o scenă aproape identică, dar cu prezentarea clară a direcției spre care se îndreaptă cavaleriștii — malul Dunării peste care se văd minaretele Vidinului — a dezvoltat Max Beeger în litografia sa colorată *Ieșirea cavaleriei turcești din Calafat vis-à-vis de Vidin*, pornind de la desenul lui Guys publicat în revista londoneză.

Tot acolo sînt inserate și două mici xilografuri cu un lăncier din armata regulată (p. 232 mijloc) și un ofițer de cavalerie, Yacoub Aga, comandantul trupelor neregulate de bașibuzuci (p. 233 mijloc)¹⁷. Yacoub Aga era un polonez ce-și oferise serviciile sultanului și primise gradul de căpitan și comanda turbulenților bașibuzuci. *Pedepsirea unui bașibuzuc* (p. 232 sus) prezintă tocmai un asemenea moment cînd Yacoub Aga îi administrează cîteva lovituri cu latul sabiei unui subordonat nesupus, în văzul propriilor camarazi ce trebuiau să ia aminte.

Deoarece, din considerente tactice, satul Ciuperceni (conotat *Chupertchin*) trebuia să fie evacuat și distrus, locuitorilor li se oferă alternativa de a se duce în interiorul țării, la ruși, sau de a se refugia peste Dunăre, la Vidin. Toți au preferat a doua variantă, astfel că un convoi de care trase de boi, în care țărani își strînseseră tot avutul, aștepta la mal venirea corabiei ce avea să-i treacă fluviul. Pentru că vremea era geroasă și oamenii destul de subțire îmbrăcați, unii desculți, ei stăteau mai mult în jurul focului aprins în fața precarelor corturi ce, pentru a păstra mai multă căldură în interior, erau dublate cu stuful ce se afla din belșug în zonă. Acesta și este subiectul schiței publicată în numărul 675/March 25, 1854, p. 283, sus, în vreme ce, pe aceeași pagină, jos, apare o scenă demnă să descrețească orice frunte, arătînd cîteva copii care nu-și dezminț zburdălnicia și, sfidînd pericolele și privațiunile războiului, și-au făcut o pîrtie pe ghiață, chiar sub parapetul cetății Vidin, și se dau cu sania bucurîndu-se de iarnă ca în vremuri de pace.

Fortificațiile de la Calafat furnizează noi motive artistului special pentru numărul 679/April 22, 1854, p. 365. Pe 9 martie el asistă la mișcarea trupelor rusești, la oarecare distanță, fapt ce este semnalat garnizoanei turcești printr-o salvă de tun de alarmă. De altfel, gravura se numește chiar *După tunul de alarmă la Calafat* și prezintă grupuri de nizami* discutînd liniștiți, strînși lingă parapet, de-o parte și de alta a tunului. Cealaltă gravură arată interiorul fortului, pe al cărui platou în mijloc, stau de vorbă și fumează ciubuc, așezate pe scaune, cele trei pașale aflate la comandă: Ahmet, Mustafa și Halib. Cîteva aghiotanți rămîn respectuoși în picioare, discutînd în apropiere, iar în stînga, lingă parapet se văd, în dialog, un ofițer englez din Royal Navy, și unul francez, în vreme ce alt marinar englez și trei stat-majoriști turci studiază prin ochian mișcarea inamicului. Ambele xilografuri sînt reproduse, la interval de 21 de zile, în „*Illustrirte Zeitung*” no. 567/13 Mai 1854, iar cea dintîi îl va inspira pe Max Beeger, preluînd-o sub același titlu dar prelucrînd-o și transformînd-o într-o nocturnă pentru albumul său de litografii colorate „*Episodes de la Guerre d'Orient*”.

Alte crochiuri din Șumla își află locul în paginile revistei londoneze în numărul 682/May 13, 1854, cînd în localitate sosesc întăriri din Dobrogea : o coloană de bașibuzuci* venind de la Măcin și avînd în frunte trei soitari* ce bat în mici tobe de lemn (p. 432, jos) sau o mare unitate egipteană ce, precedată de „sapeuri” și de meterhanea*, defilează prin fața lui Omer Pașa și a aghiotanților săi, toți călări pe superbi cai arabi (p. 432, sus). Mușulul* are în suită și cîteva ofițeri europeni : căpitanul Nolan din Regimentul 15 Husari, colonelul Cannon care, intrat în slujba Imperiului Otoman, primise numele de Baviam Pașa, căpitanul de geniu Symmons, căpitanul Grange din Miliția Comitatului Surrey, locotenentul Nasmyth din Artileria de Bombay și căpitanul Gavoni din statul-major al regatului Sardiniei.

Tot după desenele lui Constantin Guys pare a fi gravat și frontispiciul *Marșului compus de Excelența sa soția lui Omer Pașa*, publicat în no. 684/May 27, 1854, p. 497 și reprezentîndu-l

¹⁷ „The Illustrated London News” no. 673/March 18, 1854, p. 233 — „Soldații (din cavaleria armatei regulate, n.n.) poartă un fel de tunică, cu trei rânduri de nasturi și șnuruită ca la husari. Peste tunică ei poartă o mantă cu glugă

din postav aspru, gri închis; au jamlere de lîină aspră (cîtecdată zdrențe legate cu sfoară obișnuită) peste care sînt trase cizmele. Ofițerii poartă o redingotă albastră cu guler și manșete de blană”.

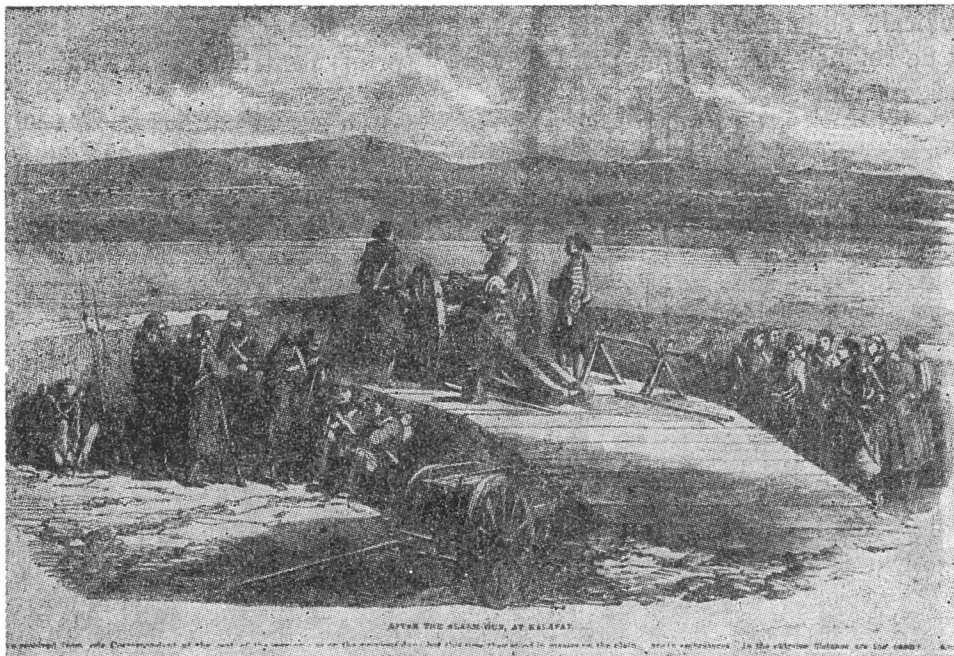


Fig. 17. După tunul de alarmă, la Calafat, în „The Illustrated London News” no. 879/April 22, 1854.



Fig. 18. Fortificațiile de la Calafat, în „The Illustrated London News” no. 679/April 22, 1854.

pe celebrul comandant în fruntea unui corp de lăncieri, încadrat de cițiva ofițeri cu săbiile scoase, înaintind pe un cîmp plin de ierburi înalte. Este știut că Omer Pașa era însurat cu o româncă, sora mai mică a compozitorului Gheorghe Simonis, pe care o remarcase și se îndrăgostise de ea la un concert în care aceasta își acompania fratele, în timpul cît Bucureștii fuseseră ocupați de turci, după revoluția de la 1848¹⁸. Cum vajnicul războinic era monogam, nu încapе nici o îndoială că această compoziție marțială era opera conaționalei noastre, care era dotată cu mult talent și primise o serioasă

¹⁸ G.Simonis, *Dintrecutul muzical al Craiovei*, în „Arhivele

Oltenici”, nr. 69—70/Septembrie-Deceembrie 1933, p.359—369.

instrucție muzicală de la fratele ei ce, de altfel, își urmărea cumnatul în toate campaniile, ca aghiotant cu grad de colonel, înnobit cu titlul de „bey” (prinț) pentru serviciile aduse la reorganizarea fanfarei seraskeriatului*.

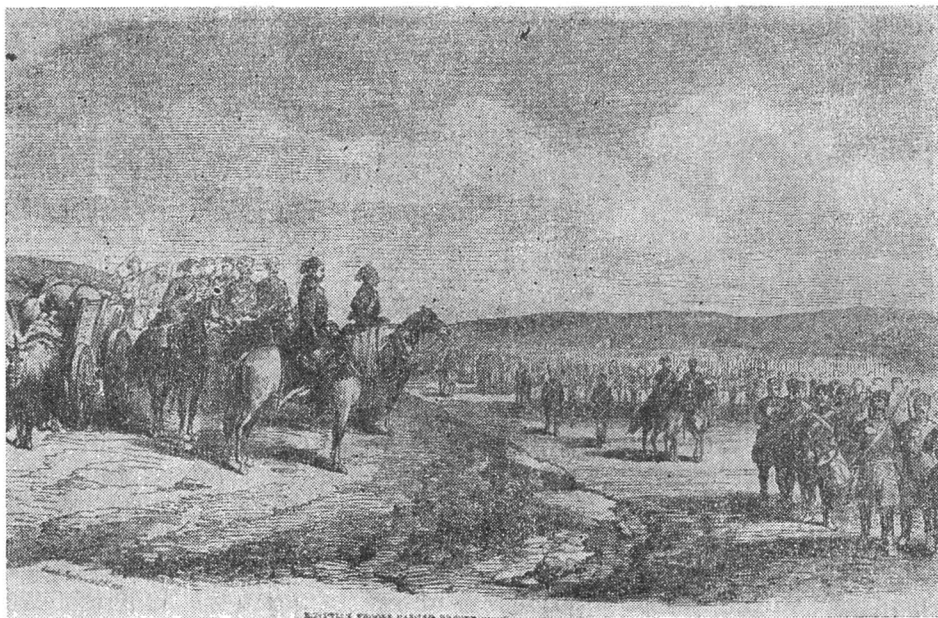


Fig. 19. Trupe egiptene mărșăluind prin fața lui Omer Pașa, la Șumla, în „The Illustrated London News” no. 682/May 13, 1854.

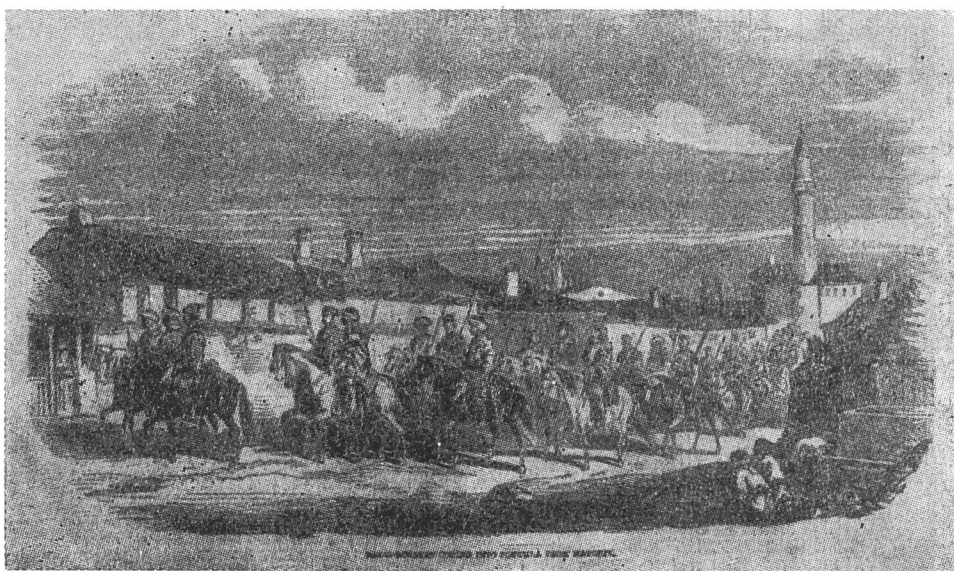


Fig. 20. Bașibuzuci venind de la Măcin la Șumla, în „The Illustrated London News” no. 682/May 13, 1854.

În următoarele zece numere ale lui „The Illustrated London News” nu mai apar reproduse desenele lui Constantin Guys deoarece câmpul de luptă se mutase mai la est, la gurile Dunării, și avuseseră loc și câteva confruntări navale despre care furnizaseră informații și ilustrații participanții direcți, ofițeri de marină britanici. Artistul se deplasează la Silistra, care era acum obiectul disputei dintre ruși și turci. Corespondența sa poartă data 4 iulie 1854 și este dată publicității în numărul 695/July 29. Alături de ea apar și două peisaje ale orașului ruinat și părăsit de populație : *Poarta Sтамбулului* (în cetățile și orașele turcești porțile care dădeau înspre drumul ce ducea la un oraș important purtau totdeauna numele acestuia) și *Piața din Silistra* (p. 95). În timp ce se afla el acolo, sosește și Omer Pașa care, foarte amabil față de corespondentul de presă al unei puteri aliate

(care-i și fusese nu demult oaspete la Șumla), ordonă să nu fie modificată nici o fortificație a poziției de la Arab Tabia — ce fusese de curind recapturată de la ruși — până ce acesta nu-și face schițele necesare¹⁹. Aceasta era o mostră de maximă cinstire a personalității și ocupației maestrului francez. Imaginea surprinsă de Guys cu această celebră fortăreață a sistemului defensiv al Silistrei — care îl impresionase și pe Hécotor de Béarn în timpul campaniei din 1828 prin proporțiile și tăria ei — este

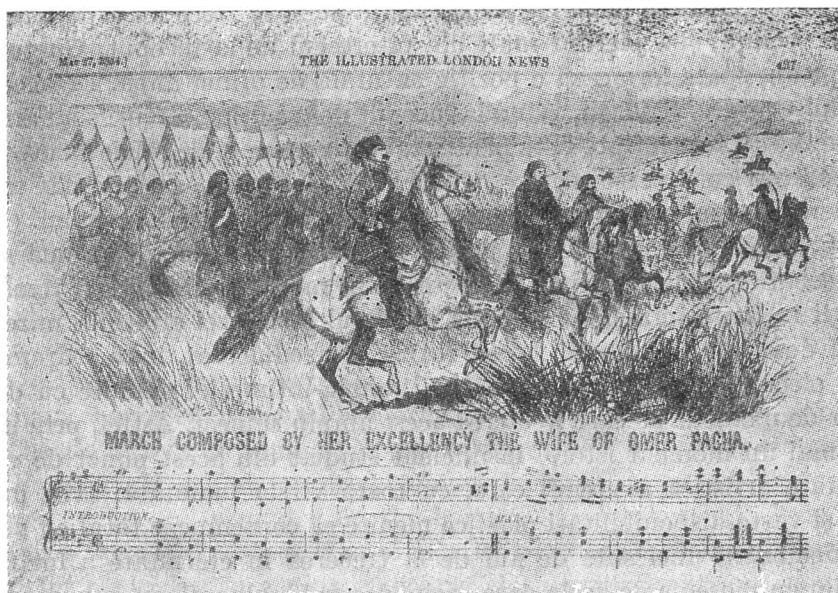


Fig. 21. Marșul compus de Excelența Sa soția lui Omer Pașa, în „The Illustrated London News” no. 684/May 27, 1854.

jalnică după ce turcii puseseră iar stăpânire pe ea : totul este răvășit, gabioane și ghiulele neexplodate sînt răsbindite peste tot, parapetele sînt ciuntite, adăposturile sînt stricate și cu acoperișurile sparte. Singura senzație de ordine o aduc puștile nizamilor aranjate piramidal. Printre ruine se văd grupuri mici de soldați care conversează, fără ocupație.

În sfîrșit, o ultimă corespondență de pe pămînt românesc, datată 25 iulie și 4 august și trimisă din Giurgiu, apare în numărul 701/September 9, 1854. Guys se afla atunci în ilustrul anturaj al lui Skender Bey, din care făceau parte generalul de cavalerie Halim Pașa, căpitanul Symmons, locotenent-colonelul Dieu, căpitanii Jumel și de Roman, prințul Sturdza alias Mochlis Pașa, generalul Prim și o doamnă cochet îmbrăcată în uniformă de sublocotenent. Aleasa societate părăsește, călare, Giurgiul cu destinația București dar, nesiguri pe ce-ar putea găsi în Capitală, se opresc la Călugăreni și fac calea întoarsă. De aici provine peisajul cu *Crucea de Piatră* (p. 240). Întorși la Giurgiu, autorul are prilejul să deseneze un han valah (p. 241), întunecos și afumat în care mai mulți ofițeri turci stau care pe jos cu picioarele sub ei, care pe taburete sau pe lavițe, înveliți în mantale, fumîndu-și ciubucele în așteptarea mîncării pe care o pregătește hangîța bătrînă într-un cazan ce fierbe la un foc generos ce este și singura sursă de lumină a camerei. Alte femei trebăluiesc pentru a-i mulțumi pe impasibili mușterii : una aduce lemne, iar alta frămîntă aluatul în covată.

Față de frugalitatea și mizeria din Rusciukul vecin, Giurgiul pare un oraș luxos, în care călătorii pot să-și satisfacă gusturile europene și să se simtă în plină civilizație. „În Giurgiu a fost lăsat destul pentru a-l face un loc acceptabil de locuit ; și am părăsit cu plăcere minaretele și strîintele străzi ale orașului turcesc [Rusciuk] pentru largile și bine pavatele artere ale orașului valah cu strălucitele lui mici biserică, îngrijit ornamentate și poleite. Într-adevăr, este ceva rar în senzația schimbării privațiunilor unui oraș turcesc pentru luxul unui european. În Rusciuk bei apă ; în Giurgiu poți bea șampanie dacă vrei. În locul unei populații musulmane nesociabile și apatice, dai peste oameni care sînt politicoși și drăguți, indiferent care sînt adevăratele lor sentimente față de tine. De asemenea, poți respira un aer mai pur pe străzile care sînt largi și deschise, neîncărcate de noroiul

¹⁹ „The Illustrated London News” no. 695/July 29, 1854,

și resturile fiecărei case ; în plus, este așa o incintă să-ți vezi dorințele îndeplinite după uzanță, altfel decât la turci. Giurgiu este mai bun decât Ruscukul vecin, unde tihna îți este dată numai pentru a te gândi la necesitățile existenței zilnice”²⁰.

La aceeași pagină 241, sus, apare o altă scenă de tabără, la Slobozia — în apropierea unei case modeste, folosită probabil de ofițerii comandanți, soldații și-au întins corturile bălțate, făcute din covoare și tot felul de textile cu ornamente țipătoare. În jurul lor, oamenii își pregătesc masa, aduc apă sau se odihnesc. „Tabăra de la Slobozia capătă pe zi ce trece un aspect tot mai permanent și mai militar. În consecință, și-a pierdut mult din pitorescul de la început. Ghețurile naturale din față și terenul abrupt din spate formează o poziție naturală de primă mână. De aceea a fost ocupată chiar înaintea orașului Giurgiu. Soldații, avînd la început doar puține corturi s-au aranjat cu tot felul de substitute. În pămînt au fost înfipte bețe pentru a susține crengi de salcie tăiate din insula vecină sau vechi covoare turcești cu diverse motive. Unele erau mai mari ca altele dar multe erau așa de mici încît abia acopereau capul și pieptul soldatului, lăsînd expus restul corpului. (...)”²¹.

După această dată Constantin Guys pleacă în Crimeea de unde continuă să-și trimită materialele scrise și desenate dar care nu mai interesează în mod direct publicul românesc. Numai un mare iubitor al vieții în toate formele ei — de la sublimul apoteozei eroice la mizeria cadavrelor și răniților — putea să descrie într-un mod firesc, realist și needulcorat, marea dramă a războiului și numai grafica, prin efectele ei reduse la alb-negru, lumină-întuneric, minuite cu dexteritate, putea răspunde impresiilor de moment pe care le oferea acest amplu subiect. Astfel, prin imagine și cuvînt, este restituit nu numai un moment istoric insuficient studiat din acest punct de vedere, ci și o remarcabilă personalitate artistică a vremii care, cu toată vîrsta înaintată, avea încă treaz spiritul juvenil al aventurii și vaste disponibilități plastice menite să consenneze totul cu nerv și imediatețe.

În anul comemorării unei sute de ani de la trecerea în eternitate a lui Constantin Guys, trebuie să ne amintim cu pioșenie de acela care, prin desenele sale a făcut cunoscute lumii ținuturile românești de la Dunărea de Jos pe care le-a străbătut ca reporter de front.

* nizam = soldat din trupele regulate în armata turcă.

soitar = măscărici

meterhanea = muzica militară turcească, fanfara

mușir = mareșal în armata turcă

seraskeriat = Ministerul de Război în Turcia (seraskeri = ministrul de război)

ba,ibuzuc = soldat din trupele neregulate ale armatei turcești.

CONSTANTIN GUYS, WAR CORRESPONDENT ON THE LOWER DANUBE DURING THE CRIMEAN WAR

SUMMARY

The first stage of the Crimean War — which was fought on the border of the Danube — was witnessed by a Frenchman invested as „special artist” by the editors of „*The Illustrated London News*”: Constantin Guys. He had been co-founder of this magazine in the 1840s and a constant contributor ever since, even though he was a self-taught artist who discovered his talent when he was in his forties.

Living a life of adventure and travelling most of the time throughout Europe and the Orient, Guys had many acquaintances but few friends whom to confess. He liked to be enveloped in mystery. This is the cause of the briefness of the biographical information that we have about him. Beside this he was a modest man whose main concern was to remain anonymous. That's why none of his sketches were ever signed and his name is hard to be discovered in any issue of „*The Illustrated London News*”. He was always referred to as „our Artist” or „our Artistic Correspondent”. The poet Charles Baudelaire was amazed by this strange wish when he wanted to eulogize Guys.

²⁰ *Idem* no. 701/September 9, 1854, p. 242

²¹ *Ibidem*

works in a series of articles in 1863. Learning about this intention the artist asked the reviewer not to mention his name or, at most, to use for it only his initial. Even though most of the sketches sent daily by the artist from the battlefield were lost, Baudelaire had the opportunity to see some, which by a good fortune, were still in the possession of the author. Making brief comments on their subject and artistic qualities, Baudelaire gave good pieces of information for the modern researcher interested in Constantin Guys' activity as war correspondent.

Searching the old collections of „The Illustrated London News” from The Library of the Romanian Academy in Bucharest I discovered the illustrations done after Guys' drawings. It seems that the adjacent correspondence was also written by him. This conclusion derives from the fact that all the details given in the letters are discernible in sketches; that their author used too often French terms and that he interviewed Omer Pasha in the same language (even though the Turkish marshal spoke Italian and German more fluently); that, as a former dragoon sergeant, he was well-accustomed with horses and spent most of the time in saddle without complaining for this, although he was no longer a young man; and, last but not least, as a former professional soldier, Guys understood tactics and army movements better than a professional civilian newspaperman, being able to describe them with accuracy in his correspondence.

Although he disliked to sign his drawings he used to represent himself in his compositions. His self-portrait is, in this way, much more than a signature, preserving for the future the likeness of the author as a main character in the middle of his own works. He appears either discussing with Omer Pasha at the headquarters in Shumla, or as an eye witness of the presentation of two Italian officers to Achmet Pasha Ferik at Calafat, or sketching the fortifications of Fidioch Tabiassi, or cautiously pacing between dead and wounded on the battlefield of Inkerman. It is impossible not to recognize him in all this sketches: a stout man of martial bearing and commanding posture, wearing moustache and clad for campaign in a coat of coarse cloth, with jackboots on his feet and fez or peaked cap on his head.

Due to his credential as a British war correspondent, Guys was always well received by important commanding officers such as Tefik Bey, Yacoub Aga, Skender Bey, Achmet Pasha, Halim Pasha, Mochlis Pasha (Moslem name given to the young Romanian prince Grigore Stourdza, son of the former Hospodar of Moldavia, Mihail Stourdza, who volunteered in the Turkish army, receiving a general rank) and Omer Pasha. His company was always seek by this important characters and Guys was quite often their special guest, either for accompanying them in a reconnaissance of the outskirts of Bucharest, or for sharing their frugal dinner of pilaf and coffee. The minute details of his drawings are able to render with vividness, even today, the real face of the Crimean War, with its days of hardships, sufferings and glory. At the commemoration of Guys' death centennial, his sketches are worth to be seen and praised once more.

DOUĂ SCULPTURI GOTICE DIN LAPIDARUL INSTITUTULUI
DE ARHEOLOGIE DIN BUCUREȘTI

In lapidarul Institutului de Arheologie din București se află două console medievale care pînă acum nu au atras atenția cercetătorilor istoriei artei. Cum nici o informație despre aceste două sculpturi arhitecturale nu este menționată în actele de gestiune ale institutului respectiv, în cele ce urmează vom încerca să stabilim datarea și proveniența lor, în principal pe baza datelor stilistice și a analogilor pe care le putem invoca pentru aceste piese.

Cele două console, relativ bine conservate, de dimensiuni aproape egale¹, sculptate în gresie, sînt compuse din cîte un bloc de încadrare și din cîte o consolă, elementul propriu-zis de susținere. Ambele sculpturi sînt decorate cu cîte o mască încadrată de frunze și au profile asemănătoare, realizate prin fațetare cu planuri oblice, în raport cu cele trei laturi ale unui octogon, cu care se încheie placa superioară (fig. 1 și 2). Cele două capete, de dimensiuni relativ mari, concepute cu rol decorativ, se substituie totodată elementului suport, acoperind zona de racordare a consolelor la perete. Pe placa de susținere, de fapt pe abacul celor două piese, apare același desen ajutător, incizat, indicînd profilul în secțiune al unor nervuri tripartite, în scopul amplasării exacte a acestora la nașterea bolților (fig. 3 și 4).

La o analiză mai atentă, se observă că aceste două elemente portante nu sînt totuși opera aceluiași meșter, cu toate că, la prima vedere, înrudirea lor stilistică evidentă, susținută de profile aproape identice la cele două console și de frunzele de un anume tip, implicate în decor, articulînd și chiar structurînd în parte reprezentarea, ar sugera o asemenea atribuire.

Pe consola decorată cu un cap de femeie (fig. 1) chipul apare încadrat de o corolă de frunziș compusă din șapte frunze trilobate, cu suprafața ondulată, dispuse perfect simetric, într-o compoziție închisă. Acest decor vegetal, datorită reprezentării lui dinamice, este contras-



Fig. 1. Consolă cu cap de femeie (Institutul de Arheologie, București).

tant în raport cu volumul limpede delimitat, realizat în planuri mari, al chipului. Însă această impresie de dinamism rezultă doar din alăturarea compactă, după o schemă, a frunzelor, dealtfel identice modulate, prin ridicarea celor trei colțuri și bombarea părții centrale. Pentru a crea iluzia unui flux continuu de mișcare, trei frunze, în alternanță cu celelalte patru, au pozițiile inversate prin plasarea bazelor spre exterior (fig. 5).

¹ La consola cu cap de femeie: dim. abacului 31 × 24 cm., latura închiderii poligonale 11 cm., blocul de încadrare 40 ×

× 40 cm. La consola cu mască zoomorfa dim. abacului 30 × 25 cm., ale blocului 35 × 41 cm.



Fig. 2. Consolă cu mască zoomoră (Institutul de Arheologie, București).

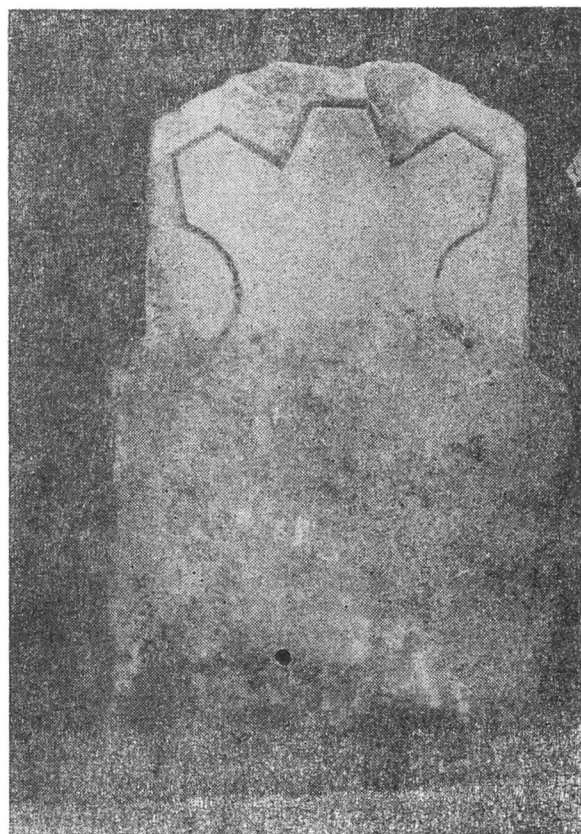


Fig. 3. Consolă cu cap de femeie, abac (Institutul de Arheologie, București).



Fig. 4. Consolă cu mască zoomoră, abac (Institutul de Arheologie, București).



Fig. 5. Consolă cu cap de femeie, profil (Institutul de Arheologie, București).

Fig. 6. Consolă cu mască zoomorفă, profil (Institutul de Arheologie, București).



Codițele relativ groase ale celor patru frunze cu baza spre interior coboară din frunziș pe chipul femeii, două unindu-se în zona sprincenelor prin contopire cu linia acestora, iar alte două prelungindu-se pînă la nări. Cu toate că acești pedunculi sînt concepuți pornind de la articulațiile amintite ale feței, din nări și din sprincene, plastica volumelor întregii compoziții sugerează inversarea sensului, subliniată poate și de boneta care încadrează ovalul feței, interpunindu-se între chip și corola de frunziș, indicînd totodată că aceasta din urmă nu se substituie părului. Trăsăturile feței, cu ochi mari, larg deschiși, nas ușor turtit (ciobit la vîrf) și buze cărnoase abia schițate, evident nu se definesc ca individualizante, volumul fiind articulat mai ales prin pețiolii care delimitează fruntea neobișnuit de bombată.

A doua consolă, în raport cu cea analizată, este o sculptură mai puțin realizată (fig. 2). Maska zoomorفă este de mai mari dimensiuni, volumul ei, fără o delimitare clară, se pierde în cel al consolei (fig. 6). Frunzele — șase la număr — de relativ mici dimensiuni, cu toate că au aceeași formă cu cele de pe consola cu cap de femeie și sînt la fel modulate, sînt mai puțin dinamic redată, articularea lor nu este la fel de viguroasă. Fără să participe la conturarea volumului, ele par niște pete dispartate, dispunerea lor simetrică pe cele două laturi ale feței nefiind în măsură să contribuie la structurarea lor într-un decor-cadru. În schimb, pedunculii frunzelor, ce pornesc cîte doi din gură, nări, și colțurile interioare ale ochilor, au un duct mai dinamic și par să țină laolaltă, în chip de plasă, volumul lătit al capului. Fața, lucrată în planuri mari, este articulată fără vigoare, prin urmare, gura mare, cărnoasă, prominentă, ochii bulbucăți, fruntea — cît se zărește între perechea de frunze din partea superioară — bombată, nu se constituie în elemente ale expresivității.

Profilul consolei analizate, ușor diferit de cel al consolei cu cap de femeie, se compune sub baghetă din două planuri oblice, suprapuse, cezurate de un fel de treaptă.

Această consolă cu mască zoomorفă prezintă un interes aparte datorită liniilor de calcul, trasate pe placa superioară, ce rezidă în cunoscutul principiu al triangulației (fig. 7). Realiz-

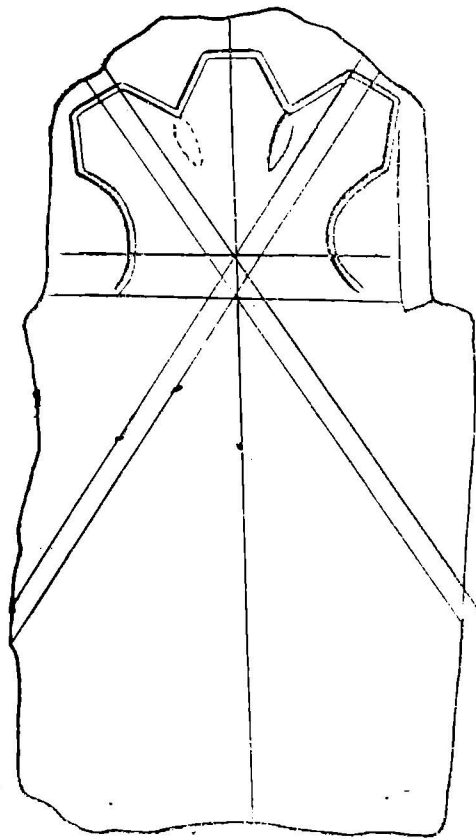


Fig. 7. Consolă cu mască zoomorفă, linii de calcul trasate în vederea obținerii conturului nervurilor (Institutul de Arheologie, București).

zate în vederea structurării desenului în secțiune al nervurilor tripartite — incizat pe placă —, aceste linii indică o specializare mai accentuată în cadrul șantierului, o activitate constructivă mai evoluată, bazată pe proiectare în desen. Conturul nervurilor astfel obținut a fost incizat întocmai și pe abacul consolei cu cap de femeie, oferind un argument în plus pentru contemporaneitatea celor două piese.

Din punct de vedere stilistic, lucrările analizate prezintă caracteristici clare ale goticului, din acea fază în care încă nu s-a făcut simțită evoluția spre descătușarea sculpturii figurative, ea rămânând subordonată arhitecturii. Compoziția perfect simetrică, închisă, în care decorul vegetal compus din frunze cărnoase, modelate după o schemă rigidă, se supune unei ordini abstracte, sînt tot atîtea elemente care susțin datarea sculpturilor pe la mijlocul secolului al XIV-lea². Însăși reprezentarea „capetelor-frunză”, dealtfel considerate una din invențiile ornamenticii secolului al XIV-lea³, fără să se realizeze osmoza om-natură, între figurativ și vegetal, ni se pare a pleda pentru încadrarea propusă.

Aceste console raportate la ceea ce cunoaștem din sculptura arhitecturală din Transilvania secolului al XIV-lea nu își găsesc analogii directe. Plastica figurativă din corul bisericii catolice Sfîntul Mihail de la Cluj poate fi invocată doar ca analogie principială, care stabilește un *terminus ante quem* pentru datarea consolelor de la București. În corul bisericii clujene, ridicat de șantierul inițiat probabil imediat după 1349⁴, plasticitatea subliniată a formelor la capitelul pilastrului de nord-vest, pe care apar două măști umane avînd coafura terminată în motive vegetale și frunzele naturalist concepute pe un alt capitel, din aceeași travee, decorat tot cu mască umană⁵, indică o fază stilistică mai evoluată.

Un interes special prezintă descoperirea, cu ocazia restaurării acestei biserici între 1956—57, a conturului incizat pe abacul unui capitel al unor nervuri în secțiune ale căror forme și dispoziție planimetrică s-a constituit în principalul reper pentru reconstituirea bolților de epocă gotică⁶.

² V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, pag. 313; Marosi Ernő, *Az építéldiszítő köfaragó munkák*, în capitolul I, „A késői klasszikus gótika”, din *Magyarországi művészet 1300—1470 körül*, vol. I, Budapest, 1987, p. 331.

³ Marosi Ernő, *op. cit.*, p. 333.

⁴ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 223; V. Vătășianu, *Sculpturile din corul bisericii Sf. Mihail din Cluj*, în *Omagiul lui Constantin Daicoviciu*, București, 1960, p. 546, unde se propune o încadrare pentru plastica figurativă din cor în perioada cuprinsă între anii 1370—1390; Gh. Arion, *Sculptura gotică în Transilvania*, Cluj, 1974, p. 27; V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 46 și 281—282, unde pentru datarea sculpturilor din cor se propun „anii de sfîrșit ai secolului al XIV-lea”; Varga Livia, *A székessebi evangélikus templom középkori építéstörténete*, în seria *Chahiers d'histoire de l'art*, 16, Budapest, 1984, p. 43—47, unde se consideră că indulgența papală din 1349 nu poate fi invocată ca un reper sigur

Dispoziția planimetrică a nervurilor de pe abacul de la Cluj și pe cele ale consolelor de la București, este identică, indicînd același sistem de boltire, profilarea lor însă este doar asemănătoare.

Nu dispunem pe moment de analogii directe nici pentru forma simplă a bonetei care încadrează chipul de pe consola cu cap de femeie. Poate acoperămîntul de cap al ființei ce stă ascunsă în nișa polilobată a unui contrafort al corului bisericii evanghelice de la Sebeș ar putea fi invocat⁷. Însă comparația extinsă asupra întregului ansamblu sculptural care decorează corul acestei biserici indică din nou o fază stilistică ulterioară în raport cu lucrările analizate de la București.

Lărgind aria căutărilor, masca zoomorfă de pe consola de la București se regăsește, în special în privința schemei decorului vegetal și a tipului de frunze, pe unul din reliefurile, sculptate în lemn, ale stranei din corul bisericii Sfîntul Bartolomeu de la Frankfurt am Main, dateate în jurul anului 1352 (fig. 8)⁸.



Fig. 8. Relief de pe o strană din corul bisericii Sf. Bartolomeu de la Frankfurt am Main, în jurul anului 1352 (după catalogul *Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400*).

pentru începerea lucrărilor decît ca un *terminus post quem*. Cu toate acestea, se propune datarea în al treilea sfert al secolului al XIV-lea pentru plastica din corul bisericii Sf. Mihail din Cluj, în funcție de cea a sculpturilor din prima fază de construcție a bisericii evanghelice de la Sebeș, terminată după autor între anii 1370—1375; Entz Géza Antal, *Erdély építészete*, în, capitolul II, „A Közép-Európai stílus”, din *Magyarországi művészet 1300—1470 körül*, vol. I, Budapest, 1987, p. 433—439.

⁵ V. Vătășianu, *Sculpturile din corul bisericii Sf. Mihail din Cluj*, p. 537, fig. 3, p. 541, fig. 9.

⁶ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, p. 223, fig. 189.

⁷ Idem, p. 320, fig. 272.

⁸ *Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, Köln, 1978, vol. 1—3, fig. la p. 242.

În ceea ce privește proveniența consolelor, mențiunea din catalogul recent apărut al sculpturilor medievale din patrimoniul Muzeului Țării Crișurilor⁹, referitoare la transportarea în 1920 a unor sculpturi de la Oradea, la București¹⁰, a permis formularea unei ipoteze de lucru, potrivit căreia piesele ar fi aparținut fostei catedrale romano-catolice din orașul respectiv. Cum nu cunoaștem lista completă a sculpturilor transportate din cetatea de la Oradea¹¹, regăsirea uncea din cele menționate în catalogul respectiv¹², în patrimoniul Institutului de arheologie, unde se află și consolele analizate, considerăm că se poate constitui în argument pentru proveniența lor comună, în situația în care cele două sculpturi gotice se prezintă total izolate în raport cu restul pieselor din lăidar, cu precădere romane.

Reconstruirea de mare anvergură a fostei catedrale din cetatea Oradiei, inițiată în două etape de episcopul Andrei Bátori (1329–1345)¹³, a însemnat realizarea unui cor de proporții impresionante, compus din deambulatoriu și capele dispuse radial în jurul sanctuarului.

Cele câteva fragmente disperate de sculptură arhitecturală din secolul al XIV-lea, care au supraviețuit refolosite în cetatea Oradiei, ca material de construcție, se constituie doar în vagi repere stilistice pentru consolele de la București.

Astfel, consola din care se păstrează integral un cap de tînăr¹⁴ se pare că a fost profilată asemănător cu cea de la București decorată cu un cap de femeie.

Fragmentele de nervură provenite din cetatea Oradiei, păstrate și ele la Muzeul Țării Crișurilor¹⁵, se dovedesc a avea profile identice cu cele incizate în secțiune pe abacurile consolelor de la București. Datarea acestor nervuri în catalogul amintit, la sfîrșitul secolului al XIV-lea — începutul secolului al XV-lea, pare să fi fost propusă dintr-o prudență impusă de lipsa reperelor stilistice ce trebuiau să fie oferite de edificiul din care provin aceste fragmente. Nervuri, avînd profile identice cu cele desenate pe consolele de la București, provenind din cetatea

Budei și din clădirea prepozitiei de la Székesfehérvár, au fost datate în perioada cuprinsă între începutul secolului al XIV-lea și anii 1350/60¹⁶. De altfel, același autor, care propune o datare tîrzie pentru nervurile în discuție, a atras atenția asupra posibilelor legături de atelier între biserica Sfînta Maria din cetatea de la Buda și catedrala de la Oradea¹⁷.

În sfîrșit, analogia de la Eger, invocată ca cea mai apropiată în spațiu și în timp pentru planul corului de la Oradea¹⁸, pare a fi susținută într-un fel de mască zoomorfă de la București.

Dacă acceptăm proveniența de la Oradea, formulată ca ipoteză de lucru, pentru consolele de la București, această mască ar putea fi socotită drept un posibil model pentru reprezentarea de mai tîrziu (fig. 9) de pe capitulul palatului episcopal de la Eger¹⁹.

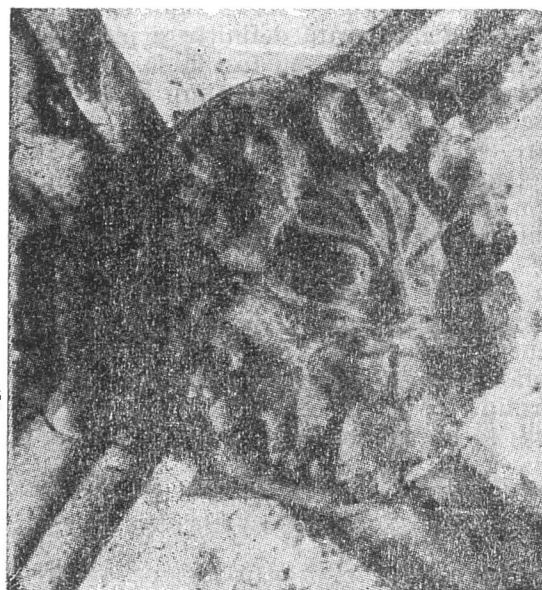


Fig. 9. Capitul de la Eger, din clădirea episcopiei (după Magyarországi művészet 1300–1470 körül).

SUZANA MORE HEITEL

⁹ *Váradi költőredékek*, Budapesta, 1989.

¹⁰ Kerny Terézia, *A váradi vár épületeiből származó faragványok*, în *Váradi költőredékek*, Budapesta, 1989, p. 17, 236.

¹¹ *Váradi költőredékek*, Budapesta, 1989, mențiunea „transportată la București” este trecută la fișele de catalog nr. 119 (cheie de boltă cu stema unui episcop, secolul al XV-lea), nr. 170 (fragmentul unei statui monumentale, primele decenii ale secolului al XVII-lea), nr. 173 (patru reliefuri decorate cu arme și instrumente muzicale militare, sfîrșitul secolului al XVI-lea—începutul celui următor), și nr. 181 (inscripție despre recucerirea cetății Oradiei, 1692). Aceste piese, încastate pînă în 1920 în zidurile cetății de la Oradea, au fost fixate pe baza documentației realizate la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

¹² Este vorba de un fragment din cele patru „reliefuri” fixate în catalog la nr. 173 (vezi nota 11). Alte două, din seria

acestor patru sculpturi, le-am regăsit la Muzeul Militar din București. Menționăm că ele nu sînt reliefuri, ci cuburi decorate pe o latură.

¹³ Pentru reconstruirea catedralei de la Oradea, vezi prezentarea catalogului *Váradi költőredékek*, Budapesta, 1989, publicată de noi în acest număr al revistei S.C.I.A.

¹⁴ Cf. *Váradi költőredékek*, p. 67, catalog 45, fig. 33.

¹⁵ Ibidem, p. 78, catalog 69–85 și p. 319, fig. 46.

¹⁶ Marosi Ernő, *op. cit.*, p. 322, fig. 16, 18.

¹⁷ Takács Imre, Bátori András, „második temploma”, în *Váradi költőredékek*, p. 46.

¹⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁹ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*, vol. II, p. 525, fig. 1639.

În 1498, Ștefan cel Mare ridică în incinta mănăstirii Bistrița, ctitorită de Alexandru cel Bun, un turn-clopotniță cu trei nivele, dedicind încăperea de la primul etaj sfântului Ioan cel Nou de la Cetatea Albă¹.

Ulterior, la o dată care nu este precizată de nici o pisanie, s-a adăugat acestui turn un corp de clădire, doar cu două nivele, ceea ce a făcut ca paraclisul *Sf. Ioan cel Nou* să se mărească cu un pronaos. Construcția a fost atribuită prin tradiție lui Petru Rareș, în timpul celei de-a doua domnii a sa (1541—1546)².

În anul 1924, profesorul Oreste Tafrali, împreună cu elevi ai săi, a descoperit, decapind în câteva zone tencuiala ce acoperea pereții paraclisului *Sf. Ioan cel Nou*, fragmente de fresce vechi care au trezit interesul cercetătorilor. Primii care au încercat o datare a acestor fresce, în condiții cu totul ingrate, căci tencuiala a fost înlăturată definitiv și pictura consolidată abia în 1975, au fost I. D. Ștefănescu și George Balș, în 1928. În timp ce I. D. Ștefănescu atribuia pictura epocii lui Ștefan cel Mare, pe baza identificării, nefondate pe vreo inscripție (căci acestea sînt șterse), a personajelor din tabloul votiv³, George Balș, sprijinindu-se pe criterii stilistice, afirma că frescele par „a fi mai curînd, după caracterul picturii, din vremea lui Petru Rareș decît din aceia a lui Ștefan cel Mare”⁴. Doi ani mai tîrziu, Paul Henry⁵ adera la punctul de vedere al lui I. D. Ștefănescu, pe cînd acesta își modifica opinia, afirmînd peste 10 ani⁶: „Credem azi că (pictura) se datează cu siguranță în a doua jumă-

tate a sec. al XVI-lea”. El își sprijinea afirmația pe compararea stilistică a scenei *Aducerea moaștelor sfîntului Ioan cel Nou la Suceava*, în reprezentările din paraclisul Bistriței și din biserică episcopală a Romanului (datată de el imediat după 1550), fiind atît de convins, încît identifică în tabloul votiv pe Alexandru Lăpușneanu „care a restaurat, în a doua jumătate a sec. al XVI-lea, mănăstirea și capela”.

Istoriografia de artă de după război va inclina, cu o singură excepție⁷, în favoarea datării picturii paraclisului *Sf. Ioan cel Nou* în sec. al XVI-lea, desigur, cu unele nuanțări: Răzvan Theodorescu⁸ și Vasile Drăguț⁹ atribuie frescele epocii lui Petru Rareș (a doua domnie) iar Sorin Ulea¹⁰ — perioadei 1551—1552.

O parte dintre cercetătorii menționați mai sus¹¹ se opresc și asupra tabloului votiv de pe fațada sudică a turnului-clopotniță care, deși repictat în sec. al XIX-lea, le suscită pe drept interesul. Conform repictării, în tablou erau reprezentate patru personaje, grupate două cîte două de o parte și de alta a micii ferestre a paraclisului, deasupra căreia, pe mijlocul compoziției, apărea Iisus în medalion, iar la stînga sa, sf. Ioan cel Nou, ca intercesor. La baza compoziției era repictată inscripția votivă, pe o bandă destul de lată de culoare roșu-brun (redactată în românește cu caractere chirilice, aproape ilizibilă din cauza exfolierilor). Primul care se referă — în literatura de specialitate — la acest tablou votiv, identificînd personajele în conformitate cu inscripțiile redactate în sec. al XIX-lea, a fost Nicolae Iorga¹². Astfel, el desemna în grupul din stînga pe Ștefan cel

* Comunicare la sesiunea științifică anuală a Institutului de Istorie „A.D. Xenopol”, Iași, 23—24 iunie 1989.

¹ Pisania pusă din ordinul lui Ștefan cel Mare pe fațada sudică a paraclisului prezintă următorul text: „Binecîntorului și de Hristos iubitorului Ioan Ștefan Voievod din mila lui Dumnezeu domn al Țării Moldovei, fiul lui Bogdan Voievod, a zidit această clopotniță și biserică în ca a făcut, întru numele sfîntului mucenic Ioan cel Nou de la Cetatea Albă, întru rugă sînei și doamnei sale Maria și copiilor lor, în anul 7006; în același an s-a și sîrșit, luna septembrie 13 zile (Apud *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, [București], 1958, p. 155—159).

² Vezi George Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, 1928, p. 120 și 201 (consideră că prezența lui Rareș în tabloul votiv de pe fațada sudică constituie o dovadă a construirii anexei); *Repertoriul monumentelor...*, p. 155; Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Bistrița*, București, 1966, p. 27 (invocă drept argument documentul emis de Rareș în 1546); Constantin Turcu, *Mănăstirea Bistrița*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei* (în continuare *MMS*), nr. 3—4, 1968, p. 212—219; Irineu Crăciunas, *Bisericile cu pictură exterioară din Moldova*, în *MMS*, nr. 9—10, 1970, p. 480; Vasile Drăguț, *Artă românească, Preistorie, antichitate, ev mediu, Renaștere, baroc*, București, 1982, p. 280.

³ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris 1928, p. 278.

⁴ George Balș, *op. cit.*, p. 276.

⁵ Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris 1930; în ediția românească, *Monumentele din Moldova de Nord*, București, 1984, p. 156—157.

⁶ I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, p. 83.

⁷ *Repertoriul monumentelor...*, p. 155. Autorii capitolului consideră că Petru Rareș, adăugînd clădirea anexă, a spart zidul de vest al paraclisului, înlocuindu-l cu o arcadă deschisă și strîlcind astfel tabloul votiv, ceea ce constituie o judecată profund nedreaptă la adresa acestui fiu al lui Ștefan cel Mare, care a fost călăuzit de-a lungul întregii domnii de ideea continuării tradiției dinastice și de respectul pentru moștenirea lăsată de înaintași.

⁸ Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 28.

⁹ Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 280. Idem, *Pictura murală din Moldova. Sec. XV—XVI*, București, 1982, p. 33. În mod surprinzător, la p. 50, Vasile Drăguț își modifică opinia, atribuind picturile epocii lui Alexandru Lăpușneanu.

¹⁰ Sorin Ulea, *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie*, în *Studii și Cercetări de Istorie Arta Seria Artă Plastică* (în continuare *SCIA*), tom 32, 1985, p. 14.

¹¹ G. Balș, *op. cit.*, p. 261; I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin...*, p. 81; V. Drăguț, *Artă...*, p. 280.

¹² Nicolae Iorga, *Inscripții din bisericile României*, fasc. I, București, 1905, p. 42.

Mare oferind lui Iisus macheta turnului, și pe Petru Rareș, iar în grupul din dreapta pe Maria Voichița (spre interior) și pe Elena Brancovici. Descrierea făcută de Nicolae Iorga a rămas consacrată pînă în prezent, apariția lui Rareș în tablou fiind interpretată prin actul de ctitorire a construcției anexe a turnului¹³.

Irineu Crăciunaș¹⁴, insistînd ceva mai mult în observarea acestei picturi, afirmă că inscripția votivă originală, lizibilă parțial sub stratul din 1849 cu numele personajelor, ar furniza date privind construirea turnului, pictura paraclisului și, chiar, identifică anul 1497 (!?)¹⁵.

Precizăm că nu am întîlnit în bibliografia consacrată turnului-clopotniță de la Bistrița (cu excepția articolului lui Irineu Crăciunaș) nici o referire care să relaționeze tabloul votiv din exterior cu pictura din interiorul paraclisului.

În anii 1986—1987, din inițiativa conducerii mănăstirii Bistrița, s-au efectuat lucrări de restaurare a picturii interioare și exterioare, atît la biserică, cît și pe fațadele turnului-clopotniță și ale celui de poartă.

Restaurarea tabloului votiv de pe turnul ctitorit de Ștefan cel Mare (fig. 1) a scos la lumină atît adevărata identitate a personajelor repre-

zentate, cît și inscripția votivă originală, descoperiri de deosebită importanță, după cum se va vedea mai departe.

Personajele. Deși restaurarea a dezvăluit trisul adevăr că pictura originală a fost definitiv compromisă prin repictarea din secolul trecut (sau poate chiar din sec. al XVIII-lea, cu reveniri în sec. al XIX-lea), ea are meritul de a fi pus în lumină inscripțiile originale, referitoare la numele personajelor. Astfel, dacă personajele din stînga sînt, într-adevăr, Ștefan cel Mare (îw cтeфaн кoвквaдa) cu macheta turnului în mîna stîngă și, lingă el, Petru Rareș (îw пeтpъ кoвкoдa) (Fig. 2), personajele din dreapta s-au dovedit a fi nu două femei (doamnele voievozilor din stînga), ci ... doi bărbați: spre interior, Bogdan al III-lea ([îw кoг]aн квeк[сaдa]) și Ștefan cel Tânăr ([îw cтeфaн] мaдaнo[кoвкoдa]) (Fig. 3). Aceștia au fost confundați de zugravii care au refăcut pictura, pe de o parte, din cauza degradării peliculei de culoare, pe de altă parte, din pricina necunoașterii unui important detaliu: femeile din tablourile votive ale secolelor XV-XVI nu poartă niciodată părul despletit pe umeri, ci, sub coroane, ele au văluri subțiri și pandelocuri, în timp ce, dimpotrivă

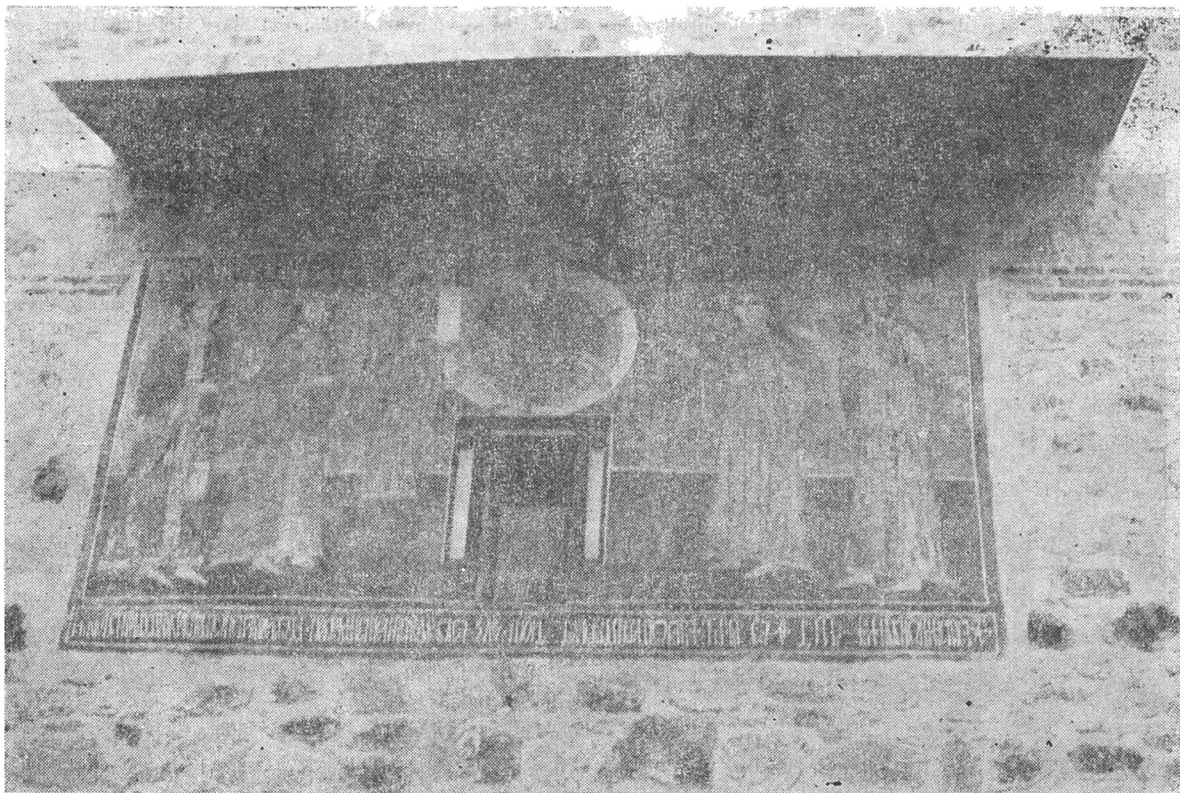


Fig. 1. Tabloul votiv de pe fațada sudică a turnului-clopotniță de la Mănăstirea Bistrița.

¹³ „Pe acest turn de clopotniță sînt zugrăviți: Petru Rareș, în haine roșii cu aurării: «Petru Rareș Vv.» și Ștefan în haine verzi cu biserica pe palme: «Ștefan Vvod cel Mare, tictor» (sic). Apoi Elena Doamna (Rareș) în verde și Maria Doamna (lui Ștefan) în roșu. Reinnoirea zugrăvelei s-a făcut însă abia în 1849”.

¹⁴ Irineu Crăciunaș *op. cit.*, p. 480.

¹⁵ Informația este preluată de Constantin Turcu în micro-monografia închinată mănăstirii Bistrița din *Monumente din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, editată de Mitropolia Moldovei și Sucevei, 1973 p. 206—207, identificîndu-se anul 7005 (?!).



Fig. 2. Tabloul votiv de pe fațada clopotniței de la Bistrița — voievozii Ștefan cel Mare și Petru Rareș.



Fig. 3. Tabloul votiv de pe fațada clopotniței de la Bistrița — voievozii Bogdan al III-lea și Ștefan cel Tânăr.

bărbații sînt reprezentați cu părul lung, lăsat pe umeri. Tot o confuzie este apariția bărbii la Ștefan și Petru, despre care se știe, din imagini contemporane lor, că purtau doar mustașă.

Credem că zugravii secolelor mai recente au respectat compoziția iconografică inițială, întrucît siluetele rigid drapate în granațe reproduc pozițiile convenționale, caracteristice tablourilor votive medievale. Încadrate stilistic artei secolului al XVI-lea sînt reprezentarea lui Iisus în medalion susținut de 4 serafimi și delimitarea fondului în două registre orizontale (albastru sus și brun jos), sugerînd cerul și pămîntul. Cromatica, însă, de-a dreptul neinspirată, față de somptuozitatea pe care ar fi trebuit s-o sugereze granața, apelează la tonuri de calitate inferioare culorilor folosite în veacurile XV—XVI, dovedind neînțelegerea valorii autentice a picturii vechi.

Regretînd că stadiul actual în care se prezintă pictura tabloului votiv nu mai permite considerații de ordin stilistic, trecem la *inscripția rotivă* (Fig. 4), în stare să compenseze, parțial, pierderea autenticității imaginii. Aceasta este dis-

Se știe că, dacă în primii doi ani de domnie Petru Rareș tatonase posibilitatea unei alianțe antiotomane, simpatizînd cu tabăra lui Ferdinand de Habsburg, unul dintre pretendenții la coroana regatului Ungariei — în condițiile produse de dezastrul de la Mohács —, la sfîrșitul anului 1528 și începutul celui următor, domnul Moldovei a fost constrins de alianța polono-otomană, sprijinitoare a lui Ioan Zapólya, celălalt pretendent la coroana maghiară, să părăsească tratativele cu Ferdinand și să se orienteze spre Zapólya. Rareș intuise în această schimbare de situație, un avantaj care slujea propriul său interes și, implicit, țării sale: consolidarea și extinderea posesiunilor moldovenești din Transilvania — Ciceul și Cetatea de Baltă — obținute de Ștefan cel Mare de la Matia Corvin și extinse teritorial în timpul lui Bogdan al III-lea și Ștefan cel Tânăr¹⁷. La acestea se adăuga promisiunea obținerii Bistriței, făcută atît de Ferdinand, în mod indirect, prin solul său Paulus Litteratus (la 26 septembrie 1527), cît și de Ioan Zapólya¹⁸, ambii urmărind în acest mod, ciștigarea lui Rareș ca aliat.



Fig. 4. Tabloul votiv de pe fațada clopotniței de la Bistrița — inscripția originală.

pusă la baza tabloului votiv, într-un bandou clar delimitat de un chenar alb și este scrisă, de asemenea, cu alb, cu mari și foarte frumoase caractere chirilice. Inscripția, care ocupă întreaga lățime a tabloului, are următorul conținut¹⁶: † Бл(а)го[ч]астникомъ и Х(рист)омъ, Іо Петръ воєвода повелѣ исписати сѧ зде в(ъ) л(ѣ)тѣхъ злѣхъ и нѣдѣхъ. До нѣкѣдѣхъ Брашовѣ градѣ, м(ѣ)с(ѣ)ца мѣ(с)ца (то)мѣхъ 9 д(ѣ)хъ. Янѣхъ монахъ исписа зде („Binecinstitorul și de Hristos iubitorul Io Petru Voievod a poruncit să se scrie aici în anul 7037 (1529) și s-a dus să ia cetatea Brașovului, luna octombrie 9 zile. Amfilohie monah a scris aici”).

După cum se poate lesne constata, inscripția de la baza tabloului votiv de pe fațada turnului clopotniță al mănăstirii Bistrița reprezintă mai mult decît consemnarea obișnuită a unui act ctitoricesc; ea constituie o adevărată „pagină de cronică”.

Anul 1529 a fost anul campaniilor transilvănene¹⁹, marcat de victoria moldovenească de la Feldioara (22 iunie) care avusese meritul de a impune transilvănenilor o personalitate politică în stare să-i intimideze. Apelurile sale la supunere, adresate bistrițenilor și brașovenilor care erau sprijinitori declarați ai lui Ferdinand de Habsburg, se repetă pe tot parcursul anului, însoțite de incursiuni demonstrative²⁰. Desigur, Petru Rareș ducea pe față o politică de susținere a pretențiilor lui Ioan Zapólya în Transilvania, dar nu o singură dată, martori ai evenimentelor au descifrat în această politică voința domnului Moldovei de a cuceri Ardealul pentru sine²¹.

Întrucît, nici după victoria de la Feldioara bistrițenii nu acceptă să se supună lui Petru Rareș, acesta pornește în luna octombrie o nouă campanie și izvoarele timpului menționează scrisoarea trimisă de Rareș brașovenilor

¹⁶ Aceasta a fost descifrată și completată pe mici porțiuni unde se păstrează fragmentar de cercetătorul principal Constantin Bălan, căruii îi mulțumim și pe această cale.

¹⁷ Vezi Nicolae Grigoraș, *Precursor al lui Mihai Viteazul*, în volumul *Petru Rareș*, București, 1973 (coordonat de Leon Șimanschi), p. 85—86.

¹⁸ *Ibidem*, p. 90—91.

¹⁹ Ștefan S. Gorovei, *Petru Rareș*, București, 1982, p. 57.

²⁰ Prezentarea detaliată a evenimentelor anului 1529, la N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 88—100 și Șt. S. Gorovei, *op. cit.*, p. 57—73.

²¹ Vezi afirmațiile lui Marcus Pamplinger („Moldoveanul... cere țara pentru el”) și Paul Giovio („...Moldoveanul, mindrindu-se de norocul ce avusese și gîndindu-se să nu lupte pentru alții, și-a băgat în cap să cuprindă Ardealul...”); apud N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 101 și, respectiv, 97.

de pe drum, la 14 octombrie, prin care li se cerea acestora supunerea față de Ioan Zapólya ²².

În acest context se plasează informația transmisă de inscripția votivă de la Bistrița, înștiințându-ne, așadar, că în jurul datei de 9 octombrie, Petru Rareș pleca din Moldova „să ia cetatea Brașovului”. Desigur, informația este la fel de prețioasă ca orice izvor din epocă, dar ea are, credem, o semnificație mai bogată, legată de iconografia scenei pictate deasupra. Astfel, pe lângă obișnuita invocare a ajutorului divin în lucrarea pe care urma s-o întreprindă, prin reprezentarea sa alături de antecesorii — Ștefan cel Mare, Bogdan cel Orb și Ștefăniță —, Petru Rareș demonstra legitimitatea pretențiilor sale în Transilvania. Căci el nu se ducea în Ardeal doar ca simplu susținător al lui Ioan Zapólya — și aceasta la cererea sultanului — ci își revendica drepturile moștenite de la tatăl, fratele și nepotul său.

Este unanim recunoscută în istoriografia de artă valoarea ideologică deliberat conferită picturii din timpul lui Petru Rareș. Încă din 1529, fiul natural al lui Ștefan cel Mare cerea să fie reprezentat alături de tatăl și de fratele său Bogdan, în tabloul votiv de la Dobrovăț, demonstrându-și — prin modul special în care a fost concepută imaginea ²³ — ascendența dinastică și legitimitatea succesiunii la tronul Moldovei ²⁴. Studiile istorice închinat lui Petru Rareș au evidențiat, de altfel, caracterul de „desăvârșită continuitate” ²⁵ al domniei acestuia, în raport

cu domniile lui Ștefan cel Mare, Bogdan al III-lea și Ștefăniță, căci, așa cum afirma Ștefan S. Gorovei, „... între liniile directoare ale politicii lui Rareș se regăsesc și marile tradiții ale înaintașilor săi; ...” ²⁶.

„Descoperirea” tabloului votiv de la Bistrița vine să consolideze ideea că arta a constituit pentru Petru Rareș, încă din primii ani ai domniei sale, un instrument de propagandă în sprijinul convingerilor și al dezideratelor sale politice ²⁷.

Inscripția de la baza tabloului votiv de pe clopotnița Bistriței reamintește o remarcabilă observație datorată lui Sorin Ulea. Acesta atrăgea atenția asupra inscripțiilor care apar la monumentele construite de înaintașii lui Rareș și zugrăvite apoi de el (Dobrovăț, Hirlău, Sf. Gheorghe din Suceava) ²⁸, ceea ce îl determina pe cercetător să afirme că „... ideea textelor votive referitoare la zugrăvirea bisericilor — idee apărută pentru prima oară la cea dintâi ctitorie a lui Rareș : pictura de la Dobrovăț — este inovație a acestui voievod” ²⁹.

Faptul că inscripția sugerează prin acel „... Io Petru Voievod a poruncit să se scrie aici în anul 7037 și s-a dus să ia cetatea Brașovului...”, un act ctitoricesc menit a invoca grația divină în reușita acțiunii militare, mi se pare mai mult decât plauzibil. Problema conținutului acestui act ctitoricesc depășește, însă, tema propusă de prezentul articol și va constitui obiectul unor cercetări viitoare.

MARINA-ILEANA SABADOS

CONSIDÉRATIONS À L'ÉGARD DU TABLEAU VOTIF PEINT SUR LA FAÇADE DU CLOCHER DU MONASTÈRE DE BISTRIȚA (NEAMȚ). L'INSCRIPTION ORIGINALE

RÉSUMÉ

La tour-clocher du monastère de Bistrița (Neamț) a été fondée en 1498 par le voievode Etienne le Grand, qui dédiait la chapelle du premier étage à Saint Jean le Nouveau. Sur la façade sud du clocher, on a fait peindre un grand tableau votif qui, repeint en 1849, représentait les voievodes Etienne le Grand, offrant la maquette de la tour à Jésus Christ, par l'intermédiaire de St. Jean le Nouveau, et son fils Pierre Rareș, tous les deux placés à gauche de l'image, tandis que du côté droit on voyait les femmes de ces voievodes, Maria Voi-

chița et Elena Brancovici. Une inscription presque illisible accompagnait le tableau en bas, rédigée aux caractères cyrilliques.

La restauration de cette peinture, en 1986–1987, a dévoilé une autre identité des personnages du côté droit et a rendu visible l'inscription originale, rédigée en slavon, à la base du tableau. Ainsi, à la place des femmes, l'image originelle représente le fils légitime d'Etienne le Grand, Bogdan le III^e et le fils de celui-ci, Etienne le Jeune, accompagnés par les inscriptions de leurs noms, partiellement conservées. Quant à l'in-

²² Apud Șt. S. Gorovei, *op. cit.*, p. 70.

²³ Cele trei personaje sînt aproape identice ca fizionomie, statură și vestimentație.

²⁴ Vasile Drăguț, *Dobrovăț*, București, 1984, p. 8.

²⁵ G. Coriolan, *Petru Rareș înainte de urcarea sa pe tron și Petru Pribeagul*, București, 1909, p. 25.

²⁶ Șt. S. Gorovei, *op. cit.*, p. 228–229.

²⁷ Notoriu în acest sens va fi amplul program ideologic pe care vor fi destinate să-l demonstreze frescele exterioare

ale bisericilor pictate în timpul domniilor sale. Vezi Scrin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în *SCIA*, nr. 1, 1963, p. 57–93 și *ibidem*, II, în *SCIA*, nr. 1, 1972, p. 37–53; Irineu Crăciunaș, *op. cit.*; interpretări asemănătoare, în publicațiile istoricilor de artă André Grabar, Vasile Drăguț, Vasile Grecu ș.a.

²⁸ Sorin Ulea, *Datarea frescelor bisericii mitropolitane Sf. Gheorghe din Suceava*, în *SCIA*, nr. 2, 1966, p. 219.

²⁹ *Ibidem*.

scription en bas du tableau votif, celle-ci fournit les informations d'une brève chronique d'époque : „Le bien-pieux et bien-aimant du Christ Io Pierre Voïvode a commandé d'écrire ici à l'année 7037 (= 1529) et est allé conquérir la cité de Braşov, au mois d'octobre, 9 jours. Le moine Amfilohie a écrit ici”.

Par rapport aux événements historiques qui ont entraîné Pierre Rareş, pendant l'année 1529, dans la lutte pour la couronne d'Hongrie, dont les deux prétendants étaient Ferdinand de Habsbourg et Jean Zapólyá, le tableau votif et son inscription, du clocher de Bistriţa, dé-

voilent les propres intérêts du voïvode moldave qui s'est proposé de consolider et d'élargir les propriétés des princes moldaves en Transylvanie — Ciceul, Cetatea de Baltă — propriétés gagnées par Etienne le Grand et puis conservées et étendues par Bogdan le III^e et Etienne le Jeune.

Le tableau votif de Bistriţa n'est pas le seul exemple d'art militant, au début du règne de Pierre Rareş ; ainsi, le tableau votif de Dobrovăţ tentait de légitimer l'héritage du trône de la Moldavie par ce fils bâtard d'Etienne le Grand.

SCRISORI ALE PICTORULUI SABIN POPP

(1895—1928) *

„Plasticul acoperea întreg fenomenul vieţii, investea tot”, scria despre Sabin Popp prietenul său Ştefan Neniţescu în monografia intitulată „Portretul lui Sabin Popp”, consacrată pictorului şi rămasă în manuscris.

Scrisorile trimise de Sabin Popp părinţilor, soţiei, rudelor sau prietenilor dovedesc pe deplin afirmaţia celui ce a fost unul dintre cei mai avizaţi critici de artă din perioada interbelică. De la biletul notat în grabă la scrisoarea pe mai multe pagini, aproape fiecare rînd scris de Sabin Popp trădează unica sa preocupare — pictura. Fie că se află la şcoala militară sau pe front, plecat prin ţară, la peisaj, sau internat în spital, principalul motiv pentru care trimite misive, prin poştă sau prin amici, este de a cere să i se procure materiale de lucru : hîrtie, creioane, pensule, culori etc.

Despre sine spune că se simte bine atunci cînd îi place ceea ce vede, desenează şi pictează cu spor şi, dimpotrivă, e nemulţumit dacă nu găseşte privelişti sau figuri interesante sau e de-a dreptul nenorocit cînd simte că pierde preţiosul timp destinat „Artei” sale (cu literă mare şi ghilimele, ca în scrisoarea din Braşov, 8 oct. 1927).

Cele mai revelatoare epistole rămîn fără îndoială cele trimise sculptoriţei Theodora Cernat, buna lui prietenă apoi soţia sa, cu care împărtăşea aceeaşi fervoare pentru creaţia artistică. Ei îi spune cu candoare : „Orişice aşi face, e nimic dacă nu lucrez” (Tulcea, 20 iunie 1925). Altă dată : „Ce zici ? Să ne luăm un Ford şi să colindăm toate localităţile mai interesante şi unde ne va place mai mult să stăm să lucrăm. Acesta e unul din visurile mele. (Teţcani 18 aug. 1925). Tu şti cît de mult doresc eu să fiu pus în posibilitatea de a munci mult, mult, numai tu ştii”. (Braşov 20 sept. 1927)

* Primele şase scrisori se află la Biblioteca Academiei, Secţia manuscrise, iar celelalte sînt în posesia urmaşilor pictorului. Eliminarea citorva fragmente considerate nesemnificative în raport cu personalitatea şi preocupările lui Sabin Popp a fost semnalată prin paranteză mare.

În scris, Sabin Popp se exprimă cu spontaneitatea şi dezinvoltura graiului vorbit, fără preocupări pentru stilul literar. Nu ocoleşte repetările, nu-şi caută cuvintele şi se mulţumeşte deseori cu locuri comune. Din aceste notaţii care par mereu aşternute pe hîrtie în fugă, doar de mare nevoie, transpare însă involuntar ceva din farmecul prin care Sabin Popp şi-a dobîndit neobişnuit de multe simpatii şi prietenii. El izvorăşte în primul rînd din dragostea lui nemăsurată şi nestăpînită pentru artă, dar şi din afecţiunea pentru cei din jurul său, din capacitatea de a se apropia sufleteşte de fiecare, cu atenţie şi gingăsie.

Părinţilor şi fraţilor li se adresează : „Mult iubirii mei” şi le mărturiseşte că, departe de ei, „se prăpădeşte de dorul lor”, pe Theodora o numeşte „nespus de buna mea prietenă” sau „fetiţa mea scumpă şi dragă”, pe cei din familia ei îi salută pe fiecare în parte, cu o deosebită tandreţe, reciprocă de altfel, pentru soacra lui, glumeşte cu copiii, iar colegilor de breaslă, nu toţi la fel de sinceri ca şi el, le transmite cu fiecare ocazie că-i doreşte şi le simte lipsa.

Prietenul său, Ştefan Neniţescu relatează în cartea sa despre Sabin Popp că acesta se îndrăgostea mereu de tinerele femei cărora le făcea portretul. El resimţea şi atracţia pentru motivele pe care le picta ca pe un fior al dragostei : „Sunt într-adevăr amoretat de floarea soarelui, cînd mă cauţi tot prin ea mă învîrtesc, mă chibzuiesc de unde e mai bine, mai caracteristică, mai plină de lumină, mai sugestivă. (..) Sunt prietenul ei şi ei îi dau bună dimineata şi bună seara tot ei îi dau. Dacă nu mă înşel, a început să-mi răspundă şi ea de ieri”. (Băleni, 30 iulie 1924).

Adresa de pe plic şi stampila poştei au fost reproduse în cazurile în care aduc precizări privind locul unde a fost scrisă scrisoarea şi data ei.

Ori de câte ori e nevoit să trăiască despărțit de cei iubiți, Sabin Popp încearcă să păstreze prin scrisori legătura afectivă de care are o nevoie vitală.

Publicăm acum scrisorile păstrate de părinții și soția artistului cu speranța ca acei care posedă alte scrisori de la el le vor face și ei cunoscute.



Cele mai vechi scrisori sînt din timpul primului război mondial, trimise familiei pictorului care locuia la Vaslui, unde își avea slujba tatăl său, Ioan Popp — tatăica — doctor veterinar militar, pe atunci maior. Împreună cu soția sa Carolina — mămăica — (fiica tipografului Toma Veștemian, din satul sibian Veștem, stabilit în București în str. Transilvaniei 20) aveau cinci copii : Sylvia (1883—1963) care a studiat medicina la Iași și Cluj, căsătorită Chirilovici apoi Sterea, Sabin (1896—1928), Valerica (1900—1977), căsătorită Tunaru, Emil-Miluță (1904—1947) și Elena-Lilașu (1910—1931).

După intrarea României în război, în august 1916, Sabin Popp, student la Școala de Arte Frumoase din București, a fost mobilizat în octombrie și încadrat în Școala Militară din Dorohoi. Din 1917 a participat la lupte ca observator în aviație.

Deoarece unele dintre scrisorile de pe front nu sînt datate, succesiunea lor a fost stabilită după sens.

După încheierea păcii, Sabin Popp nu s-a mai întors la Școala de Arte Frumoase, unde studiasse 4 ani, ci și-a realizat visul, plecînd în Italia. În toamna lui 1919, cu modestele economii ale familiei și beneficiînd și de o bursă, a ajuns la Roma unde, alături de colegi ca Adam Bălțatu, Aurel Băeșu, M.W. Arnold, Aurel Jiquid, Lucian Grigorescu, Troteanu, etc. și de Ștefan Nenițescu, înscris la cursuri de estetică, a studiat în monumente și muzee, capodoperele artei italiene și universale. Sabin Popp a copiat în Galeria Borghese tabloul *San Girolamo* de Ribera, lucrînd în același timp numeroase peisaje și portrete în desen, pictură și gravură. Din primul an petrecut în Italia datează scrisoarea adresată unei prietene din țară, probabil fiica inspectorului Furtună de la Iași, „nașa lui de război la care ținuse foarte mult”, după cum o numește Ștefan Nenițescu în *Portretul lui Sabin Popp* (ms. pag. 79), căreia pictorul i-a dedicat și unele dintre schițele sale de pe front.

După întoarcerea din Italia — prin Atena și Istanbul —, din 1921 și pînă la sfîrșitul anului 1927 cînd viața lui s-a încheiat, Sabin Popp și-a străbătut calea destinată fără îndoieli sau oscilații, „mereu într-o activitate febrilă de lucru”, cum observa sculptorul Ion Jalea. Epoca celor mai importante realizări a fost cea din anii 1924—1927 cînd stilul său personal, deplin și matur, s-a exprimat în lucrări marcante. După cum scria O.W. Cisek, „într-o mie de

zile Sabin Popp și-a înțeles chemarea cu mai multă pătrundere decît alții care timp de decenii caută fără a ajunge măcar odată pînă la ținuturile unde pictorul nostru se simțea mai demult acasă” (1928, *Eseuri și cronici plastice*, Ed. Meridiane 1967, pag. 171)

În 1924, după ce lucrase o vreme în podul Școlii de Arte Frumoase din strada Iulia Hașden, Sabin Popp și-a construit un atelier propriu în curtea vechii locuințe a bunicilor din str. Transilvaniei 20. Lucrările sale, expuse la Saloanele Oficiale, atrăgeau atenția criticilor și a colegilor de breaslă. În același an, soarta i-a oferit prilejul întîlnirii cu vechia pictură românească din bisericile de tradiție bizantină, a cărei continuare firească în orizontul sufletesc al omului modern o va căuta de-aci înainte pînă la sfîrșitul vieții.

Sabin Popp a fost solicitat de Maruca Cantacuzino să copieze chipurile strămoșilor ei din bisericile de la Băleni și Sinaia. Privind portretele ctitorilor nu ca un vizitator, ci descifrîndu-le înfățișarea cu pensula în mînă, pictorul a avut revelația înmădării structurale a propriei viziuni cu cea a zugravilor înaintași, ceea ce a determinat și a grăbit fără îndoială evoluția lucrărilor sale de la atmosfera romantică, țesută în clarobscur, din primii ani, la o limpezire a imaginii în care lumina egală precizează contururile, organizînd compoziția și alungînd tot ce i-ar tulbura armonia.

Impresiile, entuziasmul și proiectele sale din timpul lucrului la biserică din Băleni (jud. Dîmbovița), Sabin Popp le mărturisește în scrisorile adresate celei mai bune prietene, Theodora Cernat (nepoata generalului din războiul de la 1877). O întîlnise studiînd pictura și apoi sculptura la Academia Liberă de Artă de la Sfinții Voievozi, unde lucra alături de colegi ca Lucian Grigorescu, Henri Catargi, Paul Miracovici, Mac Constantinescu și mulți alții. Theodora a început prin a-i fi camaradă și confidentă, devenind repede martora și primul judecător al strădaniilor și realizărilor lui artistice.

Scrisorile de la Băleni din 1924 prezintă un interes deosebit, înregistrînd gîndurile artistului într-un moment crucial al evoluției stilului său.

În anul următor, 1925, Sabin i-a scris Theodorei de la Brăila, Galați, Tulcea și Vilcov, unde s-a dus să pieteze peisaje. Printre referirile la unele tablouri azi bine cunoscute, aflate în patrimoniul unor muzee, cum e vederea din Vilcov pe care o schițează în scrisoarea din 28 iunie 1925 (azi la Muzeul Brukenthal — Sibiu), pictorul pomeneste și de un proiect în viziune monumentală, *Hamalii* care a rămas însă nerealizat. În același an, 1925, la începutul lui august, Sabin Popp a plecat la Tețcani, la Maruca Cantacuzino, unde a pictat mai multe portrete ale celor din familia ei. Cu acest prilej, a vizitat și cîteva din minăstirile Moldovei, oprindu-se în deosebi la Minăstirea Neamțu unde a făcut o serie de schițe colorate.

Admirația pentru arta monumentală medie-vală i-a intensificat fără îndoială căutările de organizare compozițională a imaginii. Din scrisorile trimise Theodoriei reiese preocuparea artistului de a depăși limitele genurilor convenționale ale picturii de șevalet — peisaj, portret, natură moartă — prin imbinarea lor, ca în proiectul înfățișând o fată ținând o ulcică cu flori, avînd ca fundal priveliștea unui sat moldovenesc. Din schița cuprinsă în scrisoarea din 7 aug. 1925 Sabin Popp a eliminat însă ulterior personajul, realizînd tabloul *Flori la Tețcani* (col. *Unda Popp*).

În anul următor, 1926, Sabin Popp s-a căsătorit cu Theodora, la 25 mai, iar vara au plecat împreună la Techirghiol și apoi la Oiești (Bacău). Sănătatea lui, care fusese mereu fragilă — se plîngea încă din timpul războiului de dureri la stomac — s-a înrăutățit însă în lunile următoare și spre sfîrșitul anului, pentru a se îngriji, s-a internat la spitalul civil din Brașov unde lucra prietenul său, dr. Jenel Arton și unde administrator era cumnatul său, Gheorghe (Gigi) Tunaru, soțul Valerichii. Deși Theodora l-a vizitat, Sabin se simțea singur, departe de ai săi ca și de familia numeroasă a Theodoriei, care îl adoptase, după cum reiese din scrisoarea din 4 dec. 1926¹.

În vara lui 1927, ultimul an al vieții, Sabin Popp a plecat din nou la peisaj, de data asta la Cernavodă. Theodora nu l-a putut însoți deoarece la 26 mai se născuse copilul lor, Rareș. Sabin îi scrie soției sale ca și pînă acum, de parcă ar da socoteală propriei sale conștiințe despre ce și cum lucrează, alăturîndu-i și o schiță a tabloului pe care îl consideră mai reușit (19 iunie 1927).

Întors la București, boala îl doboară și în august este internat la sanatoriul Saint Vincent de Paul și operat de cancer duodenal. În septembrie, simțîndu-se rău, se duce din nou la Brașov, la prietenul său, Arton și la sora lui Valerica, Theodora, care l-a întovărășit pînă acolo, e nevoită să se întoarcă la București pentru a avea grijă de copil și pentru a mai câștiga ceva bani lucrînd jucării. Sabin, care se

simte singur, îi scrie des, la 3—4 zile, conștient că boala l-a făcut mai susceptibil.

Ultima scrisoare, de la sfîrșitul lui octombrie 1927, e o mărturie a felului de viață a artistului care, deși nu se mai putea scula din pat, picta zilnic cîte un tablou, o natură moartă sau flori pe care Theodora i le potrivea pe o măsută.

Dornic să păstreze legătura cu arta contemporană, cu căutările înnoitoare ale pictorilor străini și români, Sabin Popp îi scrie lui Petre Iorgulescu-Yor rugîndu-l să-i împrumute un volum despre Modigliani și invitîndu-l să-l viziteze ca să mai stea de vorbă.

La sfîrșitul anului 1927, cu speranța într-o altă operație salvatoare, Ștefan Nenitescu a adunat suma necesară călătoriei la Viena — la care a contribuit și domnița Ileana, dăruindu-i un inel cu safir. Sabin Popp nu a supraviețuit însă operației și s-a stins la 1 ianuarie 1928.

Cunoașterea scrisorilor lui Sabin Popp este importantă pentru cercetarea istorică a artei sale deoarece permite unele corectări ale cronologiei vieții artistului, alcătuită pînă acum, în scrierile publicate despre opera lui, doar pe baza mărturiilor soției sale și a cronicilor plastice de presă. Astfel, atît în monografia apărută în Editura Meridiane în 1968 cit și în catalogul expoziției retrospective de la Muzeul Național de Artă din 1973, perioada de lucru a pictorului la Băleni (unde a copiat portrete de cîtori, a pictat peisaje și studii) apare de abia în 1925, pe cînd scrisorile atestă prezența lui Sabin Popp la Băleni încă din 1924, ceea ce explică orientarea lui mai timpurie către tradiția picturii bisericești.

Parcurgerea rîndurilor scrise de Sabin Popp cu mina lui, pe filele îngălbenite, este un prilej unic de a afla nemijlocit ce gîndea și ce simțea față de artă și de semenii săi, de a ne apropia de el dincolo de timp.

Printre rînduri înțelegem însă și de cîtă nevoie și de cît zăbucium a fost nevoie pentru a ajunge la concentrata și stăpînită împăcare a formelor ce caracterizează și distinge lucrările deplin realizate ale lui Sabin Popp.

ADINA NANU

(Dorohoi, decembrie 1916)

Mult iubiții mei,

Nu v-am scris pînă acum fiindcă am fost foarte ocupat, în oraș nu ne dă voie cu nici un chip, aproape că nici scrisorile nu avem prin cine le trimite. Trenurile au fost întrerupte din cauza epidemiei de holeră și aceasta a fost iar o cauză că nu v-am scris. Acum am cumpărat niște luminări căci

altfel stăm pe întuneric. Zilele astea am răcit și mă doare pieptul, am junghiuri cu dureri mari și tare mi-e teamă să nu mă îmbolnăvesc. Am cumpărat niște fricțiune și astă seară îmi voi face un masaj căci n-ași vrea să mă mai duc pe la infirmerie. Actele de la cercul de recrutare n-au sosit nici pînă astăzi, de aceea vă rog să-mi trimiteți recomandat recipisele ca să mi le pot scoate căci Cercul s-a mutat aci. De Crăciun mi se pare că nu ne dă permisiune și în cazul acesta vă rog să-mi trimiteți și mie ceva de-ale mincării și prăjituri

¹ Nicolae Cernat, însurat cu Sevastia Budișteanu, avea 8 copii: Theodora (1897—1980), Maria-Mia (1898—1928), Florica-Piți (1900—1973), Ecaterina-Codina (1901—1970),

Alexandru-Coco (1903—1978), Sebastian-Titel (1906—1983) Matei-Vlad-Minuș (1908—1932?) și Margot (1911—1985).

și o sticlă cu fricțiune. Ciorapi și mănuși să mi le faceți voi. Asemenea și 2—3 cutii cu tutun căci pe aici nu se găsește nici de acel (Troita) dacă mai are tătaica să-mi trimită și mie. Nu uitați de ceea ce vă scriu aici ca să-mi trimiteți pachetul, pe adresa Dlui Jean Manoliu pentru Sabin, str. Spiru Haret No. 99 Dorohoi. Eu însă vă voi da cu o zi două înainte o telegramă dacă viu sau nu. Dacă nu ne dă voie, atunci nu ne mai vedem până la 1 iunie cind ne va scoate plotonieri și ne va trimite la Corpuri. Pe aici e un frig și o murdărie de necrezut să mă vedeți în ce hal sunt, plin de glod de sus pînă jos și răcit cobză. Acum cind vă scriu sunt ceasurile 8 1/2 seara, în dormitor semiîntuneric un haos parcă ar fi turnul lui Babel, și cu toții așteptăm ora 9 cind ne scoate la instrucție pînă la 12, din pricină că, astăzi, într-un marș, ne-a ieșit iepurele înainte, iar noi l-am primit ca pe un inamic, rezultatul a fost acela mai sus scris. De altfel, orașul e foarte pitoresc și are multe colțuri interesante păcat că n-am timp liber să le schițez. Tipuri fel de fel, rar seara mai prind și cu cite una, două, pînă la ora culcării. Ași avea multe de spus, pe acelea însă numai verbal vi le pot spune. De ale mîncării nici vorbă să găsesc ceva în orașul acesta, din care pricină cind duc lipsă, mereu sunt flămînd și să vedeți cum am slăbit parcă ași fi un ogar. De aceea vă rog, dacă nu voi veni de Crăciun să-mi trimiteți și mie un pachet cu cite ceva. Zilele astea ne va da echipament nou așa că voi fi și eu mai curat. De la Dl. Inspector ² ați mai primit ceva sau nu? Mi-a spus că-i va trimite tătaichii niște bani. A primit banii sau încă nu? Nerva ³ e rănit în Iași, nu știu dacă știți și voi, însă nu e așa grav, în schimb însă a doborît un aeroplan german pentru care a fost și medaliat. Vă rog și pe voi să-mi scrieți și mie căci mi-ați face cea mai mare plăcere. Mi-e foarte greu să dorm în școală și dacă voi putea căpăta învoire atunci ași dormi la un prieten de la Iași care locuiește cu părinții. În cazul că nu voi putea să vin de Crăciun atunci vă mai rog încă odată să-mi trimiteți pachetul. Să-mi scrie și Valerica ⁴ dacă vrea. Sărutări de mîini.

Răspundeți imediat

Sabin

Adresa

Școala de infanterie Dorohoi

Compania III-a Plut. III

Dorohoi 4/1/1917

Scumpa mea surioară ⁵,

Am primit ambele tale scrisori care mi-au făcut o nespusă plăcere. Ce bună și dragălașe ești tu! Nu știu cu ce să-ți mulțumesc pentru dragostea și grija ce porți tu pentru mine. Vestea ce mi-ai trimis-o despre Sylvia ⁶ nu poate decît să-mi umple sufletul de bucurie și îi urez fericire și noroc. Îmi pare destul de rău că nu pot să-i prezint felicitările mele chiar în persoană. Îmi place a crede însă că nu peste mult timp voi avea fericirea să-i felicit pe amîndoi! Acum ași vrea să știu ce mai faceți și cum ați făcut Crăciunul? Cine a fost la noi? Ce rău îmi pare că sint atît de departe de voi! Ariton ⁷ ce mai face și cu ce ocazie a fost la noi? Nu-ți poți inchipui ce bucurie am cind mă gîndesc că ai să vii la mine. De gazdă

² Inspectorul Furtună din Ministerul Agriculturii, prieten cu Dr. Ioan Popp, tatăl pictorului.

³ Nerva Paul, fiul profesorului Paul din Iași, văr cu Dr. Ioan Popp.

⁴ Valerica, sora lui Sabin.

să n-ai nici o grijă-deoarece am găsit la cine să stai. Acum vreau să te rog să-mi aduci lucrurile acestea pe care le vei găsi la Vaslui iar de nu atunci la Iași: 4 maculatoare (caiete cu litie neliniată) (pentru schițe) cit se poate de groase (cu file mai multe) 10 creioane Kohynor — vezi sus — 2 coale de hirtie Walthman. Afară de asta aștept și pachetul promis, cu prăjituri și alte bunătăți pe care vrei să mi le aduci căci aici cam duc lipsă în privința mîncării. Niște slănină și costițe de purcel dacă se poate să-mi aduci, niște nuci căci doar aveți destule. Am uitat să-ți spun să cauți prin atelierul meu o cutie cu tușuri în sticlute de diferite culori pe care mi le-a dat Gorgos ⁸ și mai sint încă alte sticlute cu tuș negru, te rog adu-le pe toate căci îmi trebuie neapărat. Asemenea să-mi cumperi niște condeie cu penițe topografice. Te rog din suflet să nu uiți să-mi aduci toate aceste articole care-mi trebuiesc neapărat pentru că aici am niște motive splendide de desen. Spune tătaichii să nu se supere că cer atitea lucruri căci astea le voi întrebuița în bine și va vedea și el rezultatul care-l voi obține. Dragă Valerica, te mai rog fă tot posibilul și cumpără-mi un ceas mic, să te vedem ce gusturi ai. Ori cum o fi numai să fie precis căci am absolută nevoie, o busolă mică și un dublu decimetru. Să-mi mai aduci un pachet cit de mare cu prafuri de dinți, 2 săpunuri mai bune, 1 sticlută de picături de Davila, una cu fricțiune dintr-aceea care știe tătaica și încă o sticlută cu tinctură de iod. Altecă nu-mi mai trebuie și pentru toate acestea îți mulțumesc anticipat. Am nădejde în tine că îmi vei aduce tot ce te rog, mai ales că îți la mine poate mai mult ca toți. Tocmai pentru asta mă adresez ție și nu la alții. Fi sigură însă, scumpa mea, că nu vei rămîne nerăsplătită. Tare mi-i dor de voi. Mă apucă groaza cind mă gîndesc cit am să stau așa singur, fără să am posibilitatea să vă văd. De aceea aștept cu nerăbdare sosirea ta care mă va mai întări și mă va mai face să uit toate suferințele [...] Sunt plictisit de singurătatea și viața pe care o duc, sper însă că nu va ține mult timp și se va termina. Pe aici e o vreme urîtă și o lapoviță de de-abia te poți urni din loc. Am răcit puțin din cauză că sunt mereu ud la picioare. Vezi de poți, dragă Valerica, adu-mi și niște ciorapi de lînă. Spune-i tătaichii dacă poate să-ți dea să-mi aduci și bani de care v-am scris în scrisoarea ultimă. Las la aprecierea lui însă să-mi dea cit va crede el că-mi trebuie, cauza o știți și voi. Cred însă că în orîșice caz tot îți va da să-mi aduci ceva căci mai tirziu poate posibilitatea de a-mi mai trimite bani va fi exclusă. Acum să te mai întreb ce mai e prin Vaslui și ce s-a mai schimbat. Ce rău îmi pare că n-am posibilitatea să viu și eu de Sf. Ioan acasă, cu atît mai mult cu cit aceasta este prima dată cind lipsesc la această zi de acasă. Nu voi putea lua parte reală la această sfîntă zi însă cu sufletul voi fi în mijlocul vostru și mă voi bucura și eu puțin. Urez însă tătaichii multă sănătate și vouă la toți asemenea și să dea Domnul să mă vedeți și pe mine iar în mijlocul vostru ca altă dată împreună, bineînțeles cu Costică ⁹ de care nu vreau să mă despart. Te mai rog încă odată, dragă Valerico adu-mi tot ce ți-am notat aici, vezi să nu pierzi scrisoarea, ca să poți să-mi aduci tot. De mai vrei să-mi aduci cite ceva, bine. Eu însă voi fi mulțumit numai cu atît. Pînă la revedere, te sărută cu tot dragul de frate al tău

Sabin.

⁵ Scrisoarea este adresată Valerichii, sora sa mai mică.

⁶ Sylvia, sora mai mare a lui Sabin Popp.

⁷ Dr. Jean Ariton, medic la spitalul din Brașov.

⁸ Alexandru Gorgos, prieten al pictorului.

⁹ Costică Chirilovici, soțul Sylviei, cămătarul lui Sabin.

Cind vei sosi vei merge la Dl. Manoliu Str. Spiru Haret No. 99 și de acolo te va conduce la mine.
Adu 16 creioane Kohynoor 3B, 4B, 5B, 6B, câte 4 de fiecare număr.

Hirtia de la caiete să fie bună și albă.
Cumpără-mi și o pereche de mănuși de lână
Te rog să-mi aduci tutun și foiță
1 pensulă mare de acuarelă cu două capete.

Adresa S. Popp Comp. 2-a mitraliere
Reg. 25 inf. Poșta Militară

Păltinata 12/IV/1917

Scumpii mei,

Am ajuns cu bine la regiment după un voiaj de patru zile. În Iași am ajuns la 2 p.m. [...] În Bacău am sosit Vineri dimineață. [...] Pe aici e o vreme foarte urită, plouă mereu și e un noroi grozav. De altfel peisajele pe aici sunt splendide. Sint păduri întregi de mesteacăn care împodobesc frumos acest peisaj de munte. Noi deocamdată nu facem nimic, stăm în carantină câteva zile. Am fost și pe la Chirilovici care stă la 2 km de satul nostru. E voinic și sănătos ca înainte. Întilnindu-mă cu Dl. Stoian și spunindu-mi că vine la Vaslui cu am gndit să vă scriu fiind sigur că o veți primi mai curînd. Cind am plecat am uitat un bloc cu hirtii de desen colorate împreună cu niște scrisori. Scrisorile vă rog mult să mi le puneți bine să nu se piardă (lucrul acesta poate să-l facă Valerica pentru că în ea am destulă încredere) iar hirtiile colorate și cu celelalte de desen trimiteți-mi-le prin Dl. Stoian cind se va întoarce înapoi. Asemenea să-mi cumpărați 2 blocuri de desen No. 3 pe care să mi le trimiteți tot prin Dl. Stoian. Acum am destul timp liber așa că mă pot ocupa și eu mai serios de arta mea. Am și făcut cîteva schițe în peniță foarte frumoase. Nu uitați însă de hirtiile care le-am uitat și de blocuri căci îmi trebuiesc neapărat. Aici o duc destul de bine căci am găsit oameni foarte de treabă cărora le place foarte mult arta și care se poartă foarte drăguț. M-am cerut la mitralieră căci acolo cred ei că e pentru mine. Probabil că peste vre-o săptămînă o să începem și noi instrucția. Tot prin Dl. Stoian o rog pe Valerica să-mi trimeată cîteva cărți de citit, care îi vor place ei, ca să am și eu din cînd în cînd posibilitatea de a mai citi ceva. Altfel mă tîmpesc numai cu milităria. Vă mulțumesc anticipat pentru ceea ce v-am rugat și primiți de la Sabinul vostru sărutări de miini cu dragoste de fiu

Sabin

Scumpii mei,

Vă trimet ordonanța și vă rog să-i dați cutia cu culori de pictură, pensulele, un tub de „rouge de Venise” și un borcan cu culoare albă. Acum să vă spun unde le știam eu că sint aceste lucruri: Cutia cu culori se găsește în antreul cel mare, sub măsufa de la oglindă, tot acolo se găsește și o cutie de carton cu două tuburi de „rouge de Venise”, din care îmi veți trimete unul și tot acolo se găsește și borcanul cu culoare albă. Pensulele se găsesc în cutia cea mare în care țineam culorile înainte și probabil că este în pod. Trimiteți și paleta cea mare. Toate lucrurile astea îmi trebuiesc neapă-

rat aici, de ele depinde situația mea aici. Voi ce mai faceți? Scrieți-mi ziua precisă cind va fi nunta Valerichii ca să viu și eu. Eu acum plec la Galați ca să mai caut ceva culori. Îi rog pe Tătăica să-mi cumpere o sticlură cu ulei de în nefiert pentru pictură de la farmacia jidănească, știe el, și să mi-o trimeți. Dar să cumpere el și să nu-mi trimită din ce-a mai rămas, căci nu pot fi sigur de este bun sau nu. Vă mai rog încă o dată, trimiteți-mi toate recunoscător și vreau să-i fac și lui un cadou. Vă rog încă odată trimiteți-mi ce v-am rugat.

Am primit c.p. Sylviei și voi căuta să-i procur ce m-a rugat. Vă îmbrățișez și sărut pe toți

Sabin

P.S. De asemenea îl rog pe tătăica să-mi trimeată două copii de Grigorescu din cele mai bune căci cele care mi le-ați trimis rîndul trecut nu le-am dat Maiorului căci nu vreau să-mi stric reputația. Vă rog trimiteți din cele mici, căci voi face cu altele. Maiorului meu îi sunt foarte recunoscător și vreau să-i fac și lui un cadou. Vă rog încă odată trimiteți-mi ce v-am rugat.

Scumpii și mult iubiții mei,

Avînd din nou ocazia prin ordonanța prietenului meu, Slt. Stravolea, vă mai trimet încă cîteva rînduri. Vă rog încă o dată să-mi trimiteți lucrurile de care v-am rugat căci îmi sunt absolut indispensabile. Afară de aceasta am uitat să vă scriu să-mi trimiteți numaidecît o pătură căci pe aici a început o vreme foarte urită. Plouă într-una și la mine în bordei curge apa ca și afară. Din această cauză am și răcit la stomac și am niște crampe teribile. Din cauza aceasta nu mă pot nici să mă țin mai curat căci trebuie să dorm mereu îmbrăcat. Vedeți bine dar cum stau lucrurile și gîndiți-vă ce faceți. Să-mi trimiteți și două sau trei farfurii de tablă cum or fi căci n-am în ce să mînc. Ciorapii care îi aveam s-au rupt de tot iar cei de lînă mi-e imposibil să-i mai port, deci trimiteți-mi de cei de la tătăica, rupți cum or fi, că-i mai cîrlesc eu. O sticlură cu tinctură de iod căci aceea care o aveam am uitat-o la voi, de asemenea niște picături de Davila. Săpun de care veți avea căci n-am cu ce să mă spăl. Ghilara și cărțile de citit o rog pe Valerica căci ea este mai expeditivă și știe ce-mi place mie. Dar vă rog nu mai fiți lăsători că doar îmi trebuiesc neapărat acestea. O mai rog și eu pe Valerica să facă tot posibilul și să se ducă pe la M-me P. să o roage în chestia lui Costică și a mea. De mine poate să-i spuie că cer să beneficiaz și eu de ordinul dat că toți pictorii vor sta pe front numai să lucreze, ne mai fiind com-batanți. În cîrînd vom lua ofensiva și dacă n-am cu ce să face nimic din vreme, totul va fi în zadar. Deci acum, cît mai este timp, tranșați cît mai repede chestiunea noastră. Cu Costică mă întîlnesc des, cînd vine el pe la mine, cînd eu pe la el. E foarte supărat că n-a putut să se întîlnească cu Sylvia la Adjud, pierduse trenul din pricină că ordonanța a întîrziat și n-a avut cine să-i ție calul. Scrieți-mi și mie ce a făcut Sylvia, a plecat sau nu în Rusia? Sau a fost numai o simplă glumă? Am uitat să vă spun să-mi trimiteți și cana de nichel ce am uitat-o acasă cînd am plecat și un pieptene des căci mi-e foarte de trebuință. Ca să vă mai spun că m-am săturat cu totul de viața asta de sălbatec ce o ducem, o curată tîmpeală. Mai ales cînd îi vremea urită, îmi vine nebunii căci nu pot nici să lucrez iar de citit n-am nimic. Cu siguranță că dacă vom mai sta mult timp prin pădurile astea, vom uita cu totul că am mai fost și noi odată oameni civilizați.

Nu-i vorbă că faptul pentru care stăm aici e opera gradului prea mare de civilizație la care a ajuns omenirea acum, Răsboiul, mai ales acum fiind lupta pentru exterminarea celuilalt. Afară de asta, trăim în țara invirtiiilor, nu a dreptății. De artă nici nu mai vorbește, căci dacă n-o prețuiesc nici în timpurile astea, atunci nu știu zău când vor ști și acci nătărăi s-o prețuiescă așa cum trebuie. Vă rog încă odată, trimiteți-mi lucrurile ce v-am rugat. Dacă ordonanța aceasta pleacă înaintea lui Tiron, atunci dă-i-le toate lucrurile ce v-am rugat să mi le aducă. Nu uitați să-i amintiți lui Tiron că l-am rugat să-mi cumpere din Iași creioane nr. 1 și 2 și coarde de gitară și penițe topografice. Vă sărut mîinile, pe copii îi sărut cu drag

Sabin

Mult iubiții mei,

Am primit scrisorile voastre și vă mulțumesc la toți și în special Valerichii pentru marele interes ce-l poartă pentru frățiorul ei Sabin. Astăzi a venit pictorul Idier¹⁰ și mi-a spus că desenurile au fost puse pe cartoane, frumos aranjate și trimise din nou la Iași. O rog din tot sufletul pe Valerica să se ducă la Iași cit de curind posibil și să accelereze lucrurile căci aici mi-e imposibil să mai stau. Sunt la un birou unde sunt lucrări colosal de multe pentru care am o colosală răspundere și pe care nu le cunosc. Muncesc în fiecare seară pînă la orele 2—3 noaptea și scriu la lumina electrică pînă nu mai văd de loc. Îmi stric ochii și păcat de ei căci îi pierd întrebuițindu-i într-o direcție cu totul opusă. Am ajuns într-un hal de slăbiciune de nu mă mai cunosc. Vă spun drept că sunt extrem de necăjit, voi singura mea speranță mă faceți ca să nu mă prăpădesc de tot. Pe front și nu eram atît de necăjit ca acum. Noaptea nu pot dormi de loc iar dimineața mă scol foarte obosit. Ei bine, asta nu poate face decît rău. Nu pot o clipă să am și eu liniște sufletească. Ah, mi-e așa de dor de voi și tare ași vrea să vă văd! Poate bunul Dumnezeu îmi va ajuta și voi ajunge cit de curind acolo unde arta mea mă chiamă. Valerica, scumpa mea, du-te la Iași și vezi interesează-te ce se face, căci numai așa se poate face ceva. Vorbește-i Prințesei să le ducă desemnurile Reginei¹¹ ca să mă cheme mai curind. Salvează-mă scumpă Valerico! Am toată spranța în tine și cred că vei reuși dar te rog du-te la Iași ca aceasta să se facă cit mai curind posibil.

De-mi vei face acest mare bine să ști că de ne va da bunul Dumnezeu sănătate, vei merge după război cu mine în străinătate și vei sta cit mine acolo. Voi munci și pentru tine ca să te fac fericită. Voi am să-ți trimit o telegramă astăzi ca să stărui pentru mutarea mea mai grabnică însă din fericire am găsit pe camaradul meu Ionescu prin care vă trimet această scrisoare. Pe aici foarte urît, lume puțină și nimic nu mai găsești. Am o cameră păcătoasă, o canapea pe care îmi rup oasele iar stăpînii sunt niște greci zgirciți care nu se îndură să-i dea cel puțin o bucată de pline bietului Ion care nu se dă în lături de a-i servi. De voi putea îl voi lua cu mine cînd voi fi mutat căci este băiat bun. Astăzi ni s-a făcut injecția a doua cu antitific, din care cauză mi-e rău și mă doare grozav locul. Întotdeauna mă gîndesc la voi și îmi vine să plîng de durerea depărtării care mă desparte de voi. Scumpă

Valerico, te rog încă o dată nu mă uita și telegrafiază-mi imediat ce obții răspunsul.

Te sărut dulce, asemenea pe toți ceilalți scumpi ai mei. Ce bine ar fi dacă ar mai rămîne scumpul Costică pînă cînd voi veni eu la Vaslui! Îl rog să facă în așa fel să-i dispară ideile prea pesimiste pe care le are.

Vă sărut cu tot dorul pe toți, al vostru Sabin

Frascati 14/IV/1920

Cara amica¹²,

E passato tanto tempo senza saper nulla di lei; aspetavo una sua riposta ma disgraziatamente non venga piu. L'ultima sua lettera l'ho ricevuto a 3 Febraio. Non lo so se lei ha ricevuto le mie raccomandate, una per sua mamma e l'altre due per lei. Sono passate due meze senza aver nessuna risposta. Pensavo che non siete piu a Iași e per questa non le ho scritto piu. Qualche giorno fa, ricevendo una lettera de la mia madre, ho inteso che si trovate sempre a Iași ma siete decisi di partire presto a Cluj. Sono molto contento ed spero che lei si sentira meglio lagiu. Mi ha scritto anche Sylvia che in primi giorni di April partirete a Cluj. Adesso sapendo dove mandare la lettera, le scrivo subito ed m'immagino che lei non e arrabiata contro me e mi rispondera qualche parole. Adesso la prego di spiegarmi per quale causa lei s'immagina che non mi sento felice di trovarmi in Italia. Ma come potrei farle capire il contrario, forse che lei mie parole non possono esprimere abbastanza tutto quello che io sento. Forse lei ha dimenticato che io sono pittore e non scrittore. Perche lei mi chiede una cosa che non lo possedo io. Sono sicuro che lei avra tutt'altra impressione vedendo il mio lavoro, quello che solo puo parlare di me ed di tutto cio che ho sentito in questo bel paese. Mi fa male che lei mi giudica cosi ed mi dice che non posso capire l'Italia ed le sue bellezze. Se lei saprebbe quanto amo io Italia ed specialmente adesso quando ho cominciato di capire le sue bellezze. Mi fa paura quando penso che debbo ritornare nel mio paese ed lasciare tutte queste bellezze dove mi sentivo tanto bene ed felice. Si lei mi crede vero amico allora deve sapere che sono sincero ed tutto quello che ne lo scrivo io e il mio vero senso. Sa (ma prego di non pensare che voglio farle dei simponeri) vorrei sapere per che lei non mi ha scritto piu? Le ho scritto tante volte quanto bene mi fa le sue parole ed quanto e necessario per me una amicizia vera. Lei non puo immaginare quanto soffro per questa causa! Ogni giorno andavo al circolo per veder se c'e una notizia da lei, ma disgraziatamente non trovavo nessuna. Da qualche giorno mi trovo a Frascati a un amico, perche non mi sentivo bene essendo raffreddato un po — sono venuto qui ed poi volevo prendere un po d'aria fresca, quello che a Roma non si trova. Domani forse tornero a Roma perche come le ho scritto gia sto lavorando a una copia a la Galeria Borghese ed questi giorni devo finirlo. Dopo spero che ritornero a Frascati perche ho trovato delle cose molto interessante che vorrei farle. Anche Frascati mi piace moltissimo ed d'intorni sono interessantissimi. Ho fatto una passeggiata fino a Cinzano e sono andato al lago di Venci dove ho fatto una aquarella. La passeggiata e stata interessantissima perche e visto tante belle cose ed mi sen-

¹⁰ Pictorul Idier, poate rudă cu N.D. Idieru, autor al *Istoriei Artelor*, publicată, în 1898, București, Ed. Gutenberg.

¹¹ Regina Maria.

¹² Scrisoarea e adresată probabil fiicei inspectorului Furună de la Iași („mășica de război” de care pomenește Ștefan Nenițescu în „Portretul lui Sabin Popp”, p. 79).

tivo tanto bene poiche non c'ero solo, c'eramo anche qualche amici ed ci siamo divertiti molto bene. Adesso ogni giorni mi sembra un secondo, cosi presto passa il tempo e sento che mi avvicino della partenza. Non penso adesso al altra cosa che profittare bene di tutto cio che ho davanti, vedere e lavorare piu possibile. La stanza del amico mio a una veduta verso Roma e di qui guardo fuori Roma nella notte. Ah come e magnifica e quanto e bella nella notte. La guardo e penso a lei perche lo so tanto bene quanto lo ama lei ed il suo grande desiderio di rivederla. Fino adesso ho lavorato presso 40 guardi, olio, aquarelle, tempera, e disegni, studi di testa e paesagi. Oggi ho fatto una veduta fuori della cita dopo la pioggia. Il cielo era splendide ed tuto respirava freschezza. Ho fatto qualche cosa che mi piace ed sono un puo contento. Lei mi scrive che gli dispiace che non cado piu a Signora Amerigo e quelle altre conoscenze ma mi scusa se le dico che non ho tempo poiche per me le visite mi faceno perdere tropo tempo. Non lo faccio queste perche ne mi piace ma perche non sono ed non posso abituarmi con queste cose. Anche Sylvia sa tanto bene che sono molto dificile per le visite ed non vado che laqui dove mi sento come nella casa mia. Questo lo dico perche ne mi piace d'andare in uno posto dove sono aspettato e vado soltanto dove posso andare quando volio, senza eticheta, senza tutte quelle cose che si abituano nella societa. Tantomeno posso fare queste cose qui, poiche sono venuto per studiare, tuto il giorno devo lavorare ed non trovo ancora tempo abastanza. Spero che lei non si arrabile adesso me ed la prego di domendare anche Sylvia e la spiegera come sono io. Mi scusa se li dispiace queste cose ma io sono sincero ed le sono detto tuto.

Bacio le mani ed aspetto almeno qualche parole.

Sabin

Saluto la tua famiglia.

Băleni — Dimbovița

30 iulie 1924

Nespus de buna mea prietenă,

De data aceasta te vei mira că am luat tocul să-ți scriu căci fără înconjur ți-o spun și eu că mă mir. Nu, fiindcă nu mai poate fi vorba de mirare cind trebuie să scriu unui prieten, dar la mine așa ceva se întâmplă foarte rar și nu stă în legătura sau mai bine zis nu e în funcție de prietenie. După cum ți-am spus și ție, vizita ta la Băleni mi-a făcut o deosebită plăcere și-mi face cu altă mai mult cu cît caut și vreau să ți-o repet. De cînd ai plecat nu am stat degeaba ci pot spune că am lucrat cu mult patos. Am făcut trei floarea soarelui; au lumină multă, culoare de calitate și așa dori să-ți dea impresia și ție de soare. Porcarul de aici din peisaj nu e încă terminat, o miște și un autoportret în Biserică, care nici acela nu l-am terminat încă. După cum vezi îi zic înainte și simt din ce în ce că mă obișnuiesc bine cu lucrul. Mă scol regulat la 5 1/2 dimineața și mă simt foarte bine. Lucrul dimineața e foarte agreabil. În soare însă cam sufăr — și cu toate astea, toate subiectele care îmi plac sînt în plin soare, așa că pentru ele sînt în stare să fac orișice. Sînt într-adevăr amorezat de floarea soarelui — cînd mă cauți tot prin ea mă invirtesc, mă chibzuiesc de unde e mai bine, mai caracteristică, mai plină de lumină, mai sugestivă. Am început să-i prind taina și o iubesc fiindcă mi-a relevat multe, foarte multe lucruri. Sînt prietenul ei și ei îi dau bună dimineața

iar bună seara tot ei îi dau. Dacă nu mă înșel, a început să-mi răspundă și ea de ieri. Cred că voi reuși să prind și niște modele care să-mi pozeze în decorul ei. Chiar am vorbit cu un sirb și un țigan. Aștept să se mai sfîrșească munca ca să fie mai libere. În fiecare zi descopăr lucruri din ce în ce mai interesante în simpatica localitate. Cîte odată mă mai duc la pescuit — la vinătoare... De fapt cine știe ce lucru mare nu fac, ci mai mult pentru mișcare și cum așa spune, în recunoaștere. Aici e un izvor nesecat de motive și încă din acele neexploatare de nimeni. Mă simt nespuns de mulțumit că pot lucra și fi singur. Liniște am, sănătate, mulțumesc Domnului, pare a se fi împrietenit cu mine, într-un cuvînt nu doresc mai multe lucruri. N-ai idee ce bine e să te scoli cînd răsare soarele, e răcoare, bine, și totul te înviează și le dispune la muncă. Apropos, am terminat cu florile mele gama de cadmium citron 1 și clair 2. Te rog adu-mi mai mult din nr. 1 și mai puțin din nr. 2. Cobalt, adu-mi de acasă că le-am uitat toate tuburile acolo. Bălenii mei merg mai bine, sînt aproape gata — va trebui să încep și pe al doilea. Știi că am făcut o plimbărică pînă la Tirgoviște, e foarte interesant. Miine mă duc la Pucioasa, sînt invitat de D-na Nițescu — seara însă ne reîntoarcem cu trăsura așa că va fi mult mai interesant și mai plăcut. Eu nu-ți pot spune cînd vor pleca cei de aici, căci, după cum vîd, e foarte greu de știut, că tot amină mereu. Așa că lucrul cel mai bun e să vii cînd vrei însă să mă anunți printr-o c.p. Sper însă că într-o săptămînă vei fi aici — vino te rog chiar fără să mă anunți. a! ba nu! Dă o notă telefonică aici la oficiu și mi-o aduce numai decît. Telefonul de aici e închis fiindcă lipsește d-nul Nițescu, iar de la oficiu îmi comunică foarte ușor. Vino cît mai curînd, că nu mai am cu ce lucra — Sper tot odată să-ți arăt și cîteva lucrări care-ți vor plăcea, dacă nu prea mult, tot ceva, ceva... În orice caz vei avea surprize. Cînd vei veni îți voi spune multe lucruri și în același timp îți voi arăta o scrisoare care m-a plictisit peste măsură cîteva zile. De data aceasta surpriza va fi neplăcută însă, nu se împart numai cele plăcute așa că mă vei ierta.

Cu cea mai mare afecțiune

Sabin

Nu veni Duminica, nici Simbăta, îți voi spune aici de ce.

Băleni 25 sept. 1924

Dragă Theo,

Am terminat lucrul la Biserică, poate să mai am de vernisat vre-o oră miine. Așa că așa dori cît de curînd să le pot duce la București ca să termin odată și cu asta. Am nevoie de banii mei, chiar că le-am duc dorul de mult — vorbă! să fie, dar după cum ști sunt cam strîmtoare. Peisajul l-am sfîrșit, interiorul de biserică la fel. Sper că nu sînt lipsite de calități. La București vreau să le vîd, acolo le voi vedea mai bine. Nu știu dacă voi putea face compozițiile aici, dacă voi avea modele, dacă voi avea timp, în jur sînt multe. Eu doresc mult să le fac. În orice caz dacă nu aici, tot le voi face într-altă parte. În orice caz vreau să mai lucrez ceva înainte de a pleca definitiv din Băleni. [...] Tare ași dori să-mi achit tot ce mai am la casă și masă înainte de a pleca așa că dacă poți să-mi faci rost de 1000 lei m-ai îndatora mult. Vezi fă tot posibilul. Ce ai făcut cu Cantacuzino? Am auzit că peste cîteva zile pleacă la Paris. Ia vezi să nu mă lase amanet cu tablouri cu tot pe aici, pînă la reîntoarcerea lui. Asta ar fi

culmea, m-aș îneca ca Țiganul la mal. Dar nu cred să fiu chiar așa ghinionist. [...] Trimite-mi dimensiunile de la cele 4 tablouri din urmă și de la autoportretul din București. La celelalte sper să le găsesc, în orice caz n-ar strica să le mai iei odată când nu le găsesc, să le am. [...]

La revedere

Cu prietenie

Sabin

Ștampila pe plic — Tulcea 20 iunie 1925

Dragă Theo,

În Brăila am ajuns bine — după ce am colindat câteva hoteluri imposibile am nimerit la unul ceva mai bun — 90 lei camera (destul de scump). Nu mă interesează deloc portul — la Ghecet nimic interesant, citeva circiumi de petreceri. Sărăcie lucie (vorbesc de natură). La Filipoiu nu se poate merge, barca costă foarte scump și cine știe ce-o mai fi și pe acolo. Am văzut destule lucruri făcute de St. P.¹³ M-am decis să fac un drum la Tulcea însă fără bagaj — regret că nu l-am luat cu mine, plătesc camera pentru el. Aici ceva mai bine ca la Brăila însă tot nu mă mulțumește și voi pleca la Vilcov. De data aceasta mă reintorc la Brăila, îmi iau bagajul și plec luni la 12 de acolo și marți dimineața să fiu în Vilcov. Să dea Dumnezeu să fie cu noroc această marșă. Acum sint furios că am pierdut vaporul care putea să mă facă să ajung tot astăzi la Brăila și mâine duminică cu alt vapor la Vilcov. Așa, o zi pierdută care mă costă grozav. În seara asta la 9 plec cu alt vapor la Brăila și voi fi acolo mâine dimineață la 8 — și ca să-mi mai treacă necazul mă duc la Lacul Sărat. De altfel, știu că până voi ajunge în Vilcov și până mă voi așterne pe lucru nu-mi va trece necazul. Atitea zile pierdute. Vineri, sîmbătă, duminică, luni. Ce zici? Sunt așa de trist! Și mă îndurerează atît acest timp care trece așa fără nimic — zic nimic că orișice ași face e nimic dacă nu lucrez. Cele douăzeci de zile care îmi mai rămîn pentru lucru, vreau să le storc pînă la ultima picătură, ți-o jur că nu voi face nimic altceva. Vreau să lucrez intens ca să-mi iert mie timpul pierdut. Poate că mă vei ierta și tu atunci. Nu-i așa? Îndată ce am ajuns aici în Tulcea, m-am dus la regiment la Romeo¹⁴. Bietul băiat a avut o bucurie de nedescris. Nu s-a așteptat niciodată la vizita mea. Seara am fost împreună (ieri am sosit aici) și apoi m-am dus și am dormit la gazda lui, am stat de vorbă pînă la 12 1/2. Era așa de fericit. Săracul, îndură o mizerie teribilă de la brutele de aici. Cu mutarea nu s-a făcut nimic, a venit aici și s-a pus la dosar (mai mult s-a pus în arhive). Ce înseamnă asta. Toți de aici sint niște brute. L-au pus să spoiască clădirea regimentului fiindcă e pictor (așa a ordonat imbecilul de comandant de regiment). L-au bătut... aici e mai rău decît într-o închisoare de criminali. Regiment format din elemente trimise pentru... corecție. Roagă pe D-nul Cernat¹⁵ din partea mea să intervină acolo unde nu se va mai discuta de regiment dacă să aprobe sau nu. Trebuie intervenit la M. Stat Major ca să se dea ordin de mutare fără să se mai ceară avizul regimentului. Ce nevoie au de el? Pentru ce le este indispensabil? Să spoiască regimentul, să scrie la birou toată ziua, să nu aibă nici un moment de libertate — nici chiar

atunci cînd au liber ceilalți camarazi ai lui. Asta fiindcă e specialist — au nevoie aceste brute de astfel de specialiști. Nu vor să-i dea drumul probabil, să nu se spună că se mută de rău și de mizeria ce o îndură în acest regiment. În fine, ce să-ți mai spun. Roagă pe D-nul Cernat să mai intervie și în loc sigur. Scăpați-l de iadul acesta. Să mai spună cineva că s-a desființat bătaia în armată. Iluzioniștii să o creadă. Sub scutul legii și în ascuns e permis tot, în nenorocita asta de țară. Dar sintem o țară civilizată, am desființat și pedepsa cu moartea pe hirtie — asta pentru ca să fie mai multe... S-ar zice că sint enervat, da sint mai mult — sint îndurerat de tot ce aud și văd.

Luni, Galați 22 Iunie 1925

Rada Portului Galați ora 2 p. m.

Dragă Theo,

De azi la prinz sint imbarcat pe vasul care mă duce la Vilcov, mâine dimineață la 9 ajungem. De abia aștept să sosesc acolo să mă pun cu patos pe lucru. Zilele libere îmi sint puține și voi să profit în lege de ele. După cum vezi am început să-ți scriu regulat. Ieri dimineața ți-am trimis prima scrisoare. Timpul e admirabil și dacă se va menține tot așa pînă la întorsul meu, atunci sint norocos. O navelă cam proastă, banii îmi sint pe sfîrșite, mai am vreo 1700 lei. Te rog imediat ce primești scrisoarea trimite-mi un mandat de 2000 lei, îmi va ajunge și pentru înapoiat. Nu te speria, dar am cheltuit cu drumurile, hotel și masă. La Vilcov nu-mi va mai trebui așa mult. Dacă lucrez cum trebuie nu contează citeva mii de lei... Am făcut vreo-o două schițe din portul Tulcea. Cea dinspre oraș (cu case) e destul de interesantă. Am să ți-o schițez în viitoarea scrisoare din Vilcov. După cite am auzit, acolo ar fi o minune. În orice caz acolo voi rămînea să lucrez pînă pe la 10—15 iulie. La Cantacuzino ai fost? Ce vești ai despre Maruca¹⁶. Te rog nu uita că la 10 iulie, adică (atunci împlinindu-se 25 zile de la plecarea mea din București) trimite cei 11 mii lei prin Banca Blanc lui Nicolăiță. Ști pentru ce. Dar te rog să nu uiți. Sper că nu ești contra! Te rog împlinește-mi dorința asta. Nu-i așa că vei face cum te rog? Și eu la rîndu-mi voi fi cuminte și harnic cum n-am fost niciodată. Ieri am fost la Lacu-Sărat. Simpatice excursie. Lume multă, muzică, petreceri. Lacul cu multă vegetație pe maluri, grădini. De lucru nimic interesant. Pe vas călătoresc admirabil. Clasa I (căci a doua e imposibilă, nefiind decît I-a și II-a) 280 lei de la Brăila la Vilcov. Cabina 100 lei căci nu vreau să mă obosesc peste noapte. Cum vezi, prea scump nu este. Nu mai spun că dacă-ți voi scrie să vi să mă iei de acolo și să vezi și tu Vilcovul mi-ar face mare, mare plăcere. Bineînțeles asta depinde mult, știu eu, de cumînțenia și hărnicia mea. Țiți promit că nu te voi minți niciodată. Nu-ți voi scrie decît adevăruri. După ce-ți trimit scrisoarea am să încerc să schițez de aici din port ceva, fiindcă pînă la plecarea vasului mai sint 5 ore (noi plecăm la 7 astăzi seară de aici, vaporul avînd de încărcat marfă). Rahatul și bomboanele sint delicioase, nici nu-ți închipui ce plăcere mi-ai făcut. Acum te las cu bine și-ți

¹³ Pictorul Ștefan Popescu (1872—1948).

¹⁴ Romeo Storck, născut în 1903, fiul pictoriței Cecilia Cuțescu Storck din prima căsătorie, adoptat de al doilea soț, sculptorul Fritz Storck.

¹⁵ Nicolae Cernat, tatăl Theodorei, era consilier la Înalta Curte de Casație.

¹⁶ Maruca Rosetti Tețcani mărîtată Cantacuzino și mai Țirziu, după moartea soțului ei, căsătorită cu George Enescu.

sărut fruntea cea deșteaptă. Complimente alor tăi. Spune numai lucruri bune la ai mei.

Al tău,

Sabin

P.S. Nu uita și trimite-mi imediat pe adresa S. Popp Pictor Poste Restante Vilcov, banii — nu uita de pălărie și fierul de chevalet. Încă odată te rog pentru Ultra — R Nicolăiță.

Te îmbrățișez

Sabin

Scrie-mi mult și detaliat, tot la Poste Restante Vilcov.

Vilcov Joi 25 Iunie 1925

Dragă Theo,

Sint la Vilcov de Marți dimineața, o zi plină de soare și de bucurie. Portul mi-a făcut o impresie ciudată. Totul e așa de natural și sălbatic! Coloritul de o delicatețe rară. Cele treizeci și ceva de canale îți dau impresia unei Veneții însă cu totul primitivă — deci mult mai interesant și mai original. Chiar în dimineața sosirii mele m-am apucat de lucru. Un fund de canal cu bărci și case, decorativ și simplu. Am făcut schița în caiet iar a doua zi, vineri, am lucrat acelaș motiv pe un carton mare. Cred că-ți va plăcea. Îți spun drept că mă interesează grozav acest oraș de pescari. Cherhanalele și lipovenii de aici au un caracter cu totul special. Ei au tipuri extrem de interesante. Bărbați înalți, lați în spate, cu fețele roșcovane și cu părul blond argintiu. Să-i vezi cînd vin cu lotcele încărcate cu moruni, păstrogi și nisetru și-i aruncă brutal pe podeaua de lemn a cherhanalei. Apoi e un deliciu dexteritatea cu care îi spintecă și le scoate icrele. Măninc icre negre parcă aș prinde cu morunii. Cred că am să mă satur și de ele. Masa o iau cu Locotenentul de grăniceri — singurul ofițer de aici, un băiat foarte simpatic și vioi! Comandantul lui e un prieten al meu din aviație, căruia i-a făcut o deosebită plăcere revederea noastră și care m-a recomandat călduros subalternului lui, care mă tratează deja ca pe un prieten. Pot să lucrez oricînd și oriunde (aici fiind stare de asediu) fiindcă mi-a dat o autorizație în vederea acestui lucru. În după amiaza primei zile a venirii mele am fost cu ofițerii cu șalupa în inspecție pe la posturile din deltă. O plimbare admirabilă. Am vizitat și o mănăstire veche rusească într-o insulă — am și făcut un desen căci avea o poartă foarte originală. A doua zi, vineri, am plecat într-o excursie la mare și de acolo la Sulina tot cu șalupa. Voiajul a fost splendid și plin de peripecii. Pe mare, în apropierea portului Sulina, s-a rupt sirma de la cîrmă și a fost o plăcere figurile care le făcea șalupa noastră pe întinderea nesfîrșită a mării — părea o jucărie pe valuri — în fine am scăpat cu bine, am rămas însă peste noapte în Sulina ca să poată repara cîrma. Azi dimineață ne-am întors. Sint așa de bucuros că am venit aici și sint mulțumit că pot fi liniștit și pot lucra. Să mă fi văzut cu costumul meu de cowboy, îmi stă de minune, și stau să mă bată soarele și vîntul ca pe un copil. Mă simt așa de bine în mijlocul naturii sălbatice și simt că trăiesc cu adevărat. Libertatea care o simt în mine îmi dă o satisfacție de nedescris. Sint vesel de cum mă scol și mă bucur de ori și ce clipă trăită.

¹⁷ Probabil Ioana Cantacuzino măritată cu ing. Aurel Persu.

Sint ca o pasăre care zboară unde-i place și se așează unde vrea. Mă bucur, mă bucur de natură și de viață pe care o trăiesc intens. Acum chiar mă duc să mai caut niște locuri să văd ce mai pot lucra. Știi obiceiul meu de-a compune lucrurile care vreau să le fac. Lucrez aici în portul pescarilor unde am nenumărate motive. E un pod de lemn înalt de unde se poate face ceva destul de original (un racursiu) cu lotci multe și în fund cu case simple de tot. Simbătă vin toate lotcele de la pescuit și sper să pot face un lucru pe care îl visez mai dinainte. Te rog foarte mult scrie-mi detaliat tot ce fac ai mei. Ce faci tu, ce lucrezi. Ce mai e nou în București? De Maruca ce mai ști? Scrie-mi, scrie-mi mult căci aici sint complet izolat, trimite-mi pălăria și fierul de la chevalet și nu uita să-mi trimiți și cei 2000 lei care te-am mai rugat în celelalte scrisori. Să nu uiți să-mi scri mult, mult de tot. Ce mai fac ai mei? Sper că nu i-ai părăsit și că te mai duci din cînd în cînd pe acasă? Spune-le numai lucruri bune de la mine, spune-le ce lucrez, ce fac, totul în fine. Acum te las cu bine și te îmbrățișez cu mult dor și drag. Scrie-mi mult și spune-mi noutăți, scrie-mi cit de mult, că-mi va face mare, mare plăcere. Pe Ioana¹⁷ ai mai văzut-o? Spune-i complimente de la mine.

Încă o dată te îmbrățișez,

Sabin

adresa — S. Popp Pictor Poste Restante Vilcov Jud. Ismail

Vilcov 20 iunie 1925,
duminică

Dragă Theo,

Am primit mandatul și o primă scrisoare. Îți mulțumesc din inimă. A venit mai repede decît credeam. Eu am început să lucrez. Pînă acum am două lucrări și una începută. Aceasta din urmă cred că e cea mai interesantă. Un canal cu sălcii bătrîne pe margini și în fund un zid de casă albă, vîruiță, cu un ochi de geam. Celelalte două reprezintă: un fund de canal continuîndu-se cu un drum de nisip și case pe o margine — cealaltă o vedere a cherhanalelor, în fund o biserică rusească. Toate trei par să fie destul de interesante. Îți prefer pe cel cu sălcii bătrîne, îmi pare însă rău că îl țin desinat de vreo două zile și nu pot să-l încep în ulci din cauza ploilor care țin într-una de două zile încoace. Sper însă să se lumineze timpul și să pot începe. Pînă atunci umblu în căutare de motive pe care le schitez în caietul meu. Astăzi am mai desinat unul cu un pod și o salcie pe care vreau să-l fac. Cred că va fi frumos în mare. Motive sint destule dar trebuiesc căutate și de multe ori treci pe lingă ele și nu-ți plac pînă într-o zi cînd le găsești tilcul. Eu, de altfel, știu că trebuie să trec de multe ori pe lingă un loc și să văd, să-l chibzuiesc, să-l mai văd iar, pînă să-l compun de așa manieră ca să-mi pară nebanal și cu caracter. Sper să te intereseze lucrările mele la reîntoarcerea mea. Motivele cele mai frumoase și mai interesante de aici nu pot fi făcute decît din barcă, ori această problemă am rezolvat-o. Căpitanul de port, un băiat foarte gentil (și el pictor amator) mi-a pus o barcă la dispoziție, așa că voi putea lucra după plac. Am găsit tot oameni simpatici pe aici. Astăzi m-a sculat din somn prefectul de Ismail, Al. Doinaru, un bun prieten de-al lătăichii, care cînd m-a văzut nu mai putea de bucurie. M-a invitat la el la Ismail și la reîntoarcere voi fi obligat să stau o zi la el. Le-a trimis la

ai mei multe complimente. Spune-le, o să le facă plăcere. De abia așteaptă să-l vadă pe tătăica cind va veni în Bucu-
rești. Te rog nu uita dragă Theo să-i trimiți pină nu se impli-
nesc 25 de zile de la plecarea mea banii lui Nicolică pentru
Ultra, știi doar că mi-ai promis să-i trimiți. Te rog răspunde-mi
și asta că vreau să știu — nu cumva vei fi contra? Te
rog scrie-mi mai mult și mai detaliat. Pachetul pe care mi
l-ai trimis sper să-l primesc cu vaporul de astăzi. Tu ce mai
fai și ce mai lucrezi, ia spune-mi ești mulțumită de ce faci?
Nu știu dacă ți-am scris că am făcut un proiect de compo-
ziție mare — Hamalii. De-abia aștept să ți-l arăt să văd ce
zici? Eu cred că e bun și că voi scoate ceva monumental.
Acum îți schițez canalul care aștept să-l fac acum. Este
desenat gata pe un carton din cele mari și dacă mine e vreme
bună îl fac. Schița de compoziție nu ți-o trimit fiindcă vreau
să-ți văd figura cind ți-o voi arăta. Te rog nu uita să faci
reparația care te-am rugat (la luminator). Nu te mai întreb
de eleganța mea, căci cred că voi avea surpriza la reîntoar-
cere. Te rog să-mi dai la reparat și pantofii cei galbeni (să
le puie tocuri și te rog dă și hainele maron la curățat). Ce mai
știi cu Maruca? ce mai fac ai mei, spune-le că-i doresc și că
le trimit multă sănătate. Ilenuța¹⁸ a venit? Spune-i sărutări
de la mine. Acum te las cu bine, îți sărut fruntea și-ți doresc
poftă multă de lucru. Spune-mi cu cine te-ai mai întâlnit.
Sărutări de mină mamei tale, salutări d-nului Cernat, com-
plimente la toți ceilalți ai tăi.

Al tău,

Sabin

Duminică 5 iulie 1925
Vilcov

Dragă Theo,

Iartă-mă că nu ți-am scris de o săptămână dar am fost
tare plictisit și necăjit. A plouat într-una de cind am venit
pină mai alaltăieri. A fost o vreme oribilă, ploaie și nor.
Acum s-a îndreptat vremea și sint și eu ceva mai bine dis-
pus. Pină acum am vreo șase lucrări. Prea încintat nu sint
de ele, le vei vedea și imi vei spune ce găsești că te intere-
sează. Nu este tocmai ce aș fi dorit și ce mă așteptam. Totuși
am reușit să-mi găsesc citeva motive care să mă intereseze.
Sint prea complicate și greu de scos un stil din motivele de
aici. Un impresionist sint sigur că s-ar fi declarat satisfăcut
de această localitate, eu însă nu, fiindcă caut cu totul alt-
ceva. Dacă ai făcut un canal sau două e tot, fiindcă se repetă
acelaș motiv, bineînțeles cu mici deosebiri care nu contează.
Dăpă mine Vilcovul e foarte sărac și de linii și de culoare.
Toate lucrurile sint îngrămădite și nu pretează decit la pano-
ramic ori ști bine că nu mă interesează deloc acest fel de a vedea
natura. Ai să te miri că am putut scoate ceva în unele din
lucrările mele. Tipurile de aici e drept că sint foarte intere-
sante dar e foarte greu să-i chem să pozeze fiindcă toată
ziua sint ori la pescuit ori la cherhana, iar duminica sint în
cîrciumi. Am intenția să fac un călugăr care tot cerșește pește
pe la cherhana și care sper să-l conving să vie să-mi pozeze
vreo două ore. Are o figură caracteristică și cu un potcap
sui-generis, de culoare mov decolorat. Mi-ar părea foarte bine
să-l pot face. Femeile sint interesante și ele dar cum îți spun,

trebuie să stai mai mult aici ca să te cunoască și să le poți
face să pozeze. Eu mai rămîn pină duminica viitoare cind
plec la Ismail pentru o zi sau maximum două. Mă duc la
Doinaru, prefectul acestui județ, care m-a invitat la el, așa
că pe miercuri, joi sper să fiu în București. Tu dacă-mi scrii,
scrie-mi recomandat ca în caz că nu mă mai găsește scrisoa-
rea, să se reîntoarcă la București. Dar mai bine nu-mi mai
scrie de loc, fiindcă sint sigur că nu mă va găsi. Vapoarele
cu corespondență nu sosesc la Vilcov decit joia și duminica,
ori deja de duminică nu voi mai fi aici, iar pină joi nu mai e
timp să primesc vreo scrisoare, adică vre-un răspuns la asta.
Mă plictisește chestia cu Maruca, se vede că nu mai are de
gînd să-mi mai comande alte lucrări și tare mă va încurca
această întorsătură de lucruri. Dacă aș fi știut, aranjam altfel
socotelile și n-aș fi avut nici o grijă acum, dar așa nu știu (și
nici nu vreau să mă gîndesc) cum o voi scoate la capăt.
Cred că Dumnezeu nu mă va lăsa și-mi va da putere de muncă
și de tot, în fine. Nu știu ce voi face pe urmă, unde mă voi duce
să lucrez, vezi asta e important, mă tot gîndesc într-una unde
aș putea să mă duc să lucrez cit mai mult și cu mai multe
posibilități. Vezi poate ai și tu vre-o idee, gîndește-te și tu
la acest lucru. Spune-le la ai mei numai bine, că-i doresc și
că mă bucur la gîndul că-i voi revedea în curind și spune-le
că am lucrat. Sărutări de mină mamei tale, salutări d-nului
Cernat, complimente la ceilalți. Sărut-o pe Sylvia. Pe tine
te îmbrățișează cu mult dor al tău

Sabin

Am primit banii, pachetul și în total trei scrisori.

(Pe plic : Dnei Alice Rosetti
p.S. Popp, Tescani, jud. Bacău

Joi Tescani 1925
(Ștampila : 7 aug. 1925

Dragă Theo,

Sunt aproape două săptămîni de la plecarea mea din
București și n'am primit încă nici un cuvînt de la tine. Abia
acum văd că trebuie să-ți fi părut bine că ai scăpat de un așa
prieten uricios. Nu vreau să-ți reproșez nimic, însă aș fi
dorit foarte mult să am cite un cuvînt de la tine. Aici în sin-
gurătatea mea mi-ar fi făcut mare plăcere. De cind am sosit
aici sunt foarte agitat, nu mă sint nici tocmai bine cu sănă-
tatea, am sufocații, cred din cauza timpului care de citeva
zile e foarte urât. Cerul încăreac de nori și o atmosferă apă-
sătoare și imposibilă. Sunt foarte, foarte trist și nu-mi pot
alunga tristețea decit numai cind lucrez, căci atunci nu mă
mai gîndesc la nimic. Dar așa trist n'am fost nici la Vilcov
unde ar fi fost mai explicabil. Nu știu care o fi cauza. Am niște
nervi teribili și m'aș simți mai bine dacă aș fi singur de tot.
De lucrat lucrez binișor. Am început și portretele, care drept
să-ți spun mă plictisesc, dar n'am ce face și voi căuta să le
termin cit mai curînd. Lucrez și pentru mine, de altfel e
ceea ce mă interesează mai presus de toate. Afară de cele
două peisaje despre care ți-am vorbit în scrisoarea primă
am mai început o compoziție care sper să-ți placă mult, chiar
mult pot zice. Pe un fond de case și pomi, o fetiță așează
pe o masă un borcan cu flori (ochiul boului). Tabloul în ar-
monie de verde și galben. Fetița caut s'o fac într-o poză
hieratică (bizantină) făcînd o siluetă asemenea unui vas antic.
Bucata cred că e bine construită și bine împărțită ca mase
de culoare. Cred că are și stil. Tonalitățile sunt puternice. E

¹⁸ Elena-Ilenuța-Lilașu, sora cea mai mică a lui Sabin.

destul de original concepută. Sper să-ți placă, de abea aștept să-ți văd figura care ai s-o faci. Mi-ar părea nespus de bine să ai și tu aceeași impresie ca și mine. Am mai început apoi pe un carton mic niște flori mov într'un vas cu albastru și verde (motive decorative) și pe un fond gris-verde și mov, iar pe o masă o pînă țărănească cu dungi roșii. Nu știu ce va ieși pînă la sfîrșit. Prea entuziasmat nu sunt. Peste vreo câteva zile dacă se îndreaptă vremea mă voi duce iar la peisaj, am descoperit niște locuri noi foarte interesante. Te voi pune la curent cu toate lucrările noi care am să le fac și de aci înainte. Dar eu ți-am scris o scrisoare și sunt foarte curios să știu dacă ai primit-o. Ți-am schițat și cele două peisaje — aș vrea să știu dacă îți plac. Te rog fetiță scumpă fi drăguță și bună și scrie prietenului Sabin — gîndește-te că mult bine îi face un cuvînt bun de la tine. Tu ce mai faci și ce mai lucrezi? Scrie-mi și mie adică mai bine zis ia exemplu de la mine. Ce mai fac ai mei, sunt bine? I.e-am scris și lor o scrisoare odată cu prima care ți-am trimis-o ție [...]

Ți-am trimis azi o telegramă ca să-mi trimiți un pachet cu antinevralgice acel care l-am uitat, sau să-mi cumperi altul vre-o 20 bucăți. Îmi trebuie neapărat. Mmie Cantacuzino e răcită rău și are absolută nevoie, eu m'am oferit să-i procur, te rog trimite-mi. Dar dacă cumperi să nu iei din altă parte de cît de la Farmacia Adamovici, și în Calea Griviței de unde cumpăr eu. Te-am rugat de un tub de bleu de Prusse. Dar scrie-mi, te implor.

Te îmbrățișez cu tot dorul meu

Sabin

Duminică 10 aug. 1925
(Ștampila poștei Tescani)

Trimite-mi urgent lucrurile care te-am rugat

Sabin

Dragă Theo,

Am primit scrisoarea ta. Îți mulțumesc că te gîndești din cînd în cînd la mine. De geaba te plîngi că nu-ți scriu, ți-am trimis două scrisori pînă acuma. Prima am trimis-o odată cu a mămăichii iar a doua am trimis-o recomandată. Vina însă este a ta. Pentru ce nu mi-ai spus adresa ta exactă? Pentru ce nu mi-ai spus la plecare că s-au schimbat numerile pe strada voastră. Scrisorile ți le-am trimis pe adresa str. Costache Negri no. 26. Acum n'ai decît să te duci la poștă să-ți cauți scrisorile. Ți-am trimis și o telegramă care mi-a venit înapoi și un alt răspuns telegrafic dat de Oficiul Buc. unde spune: Teodora Cernat este plecată. Ce înseamnă asta? Nu mai înțeleg nimic. Te-am rugat să-mi trimiți urgent pachetul cu antinevralgice cumpărat de la farmacia Adamovici din Calea Griviței de unde cumpăr eu întotdeauna. Domnița¹⁹ e bolnavă și are neapărat nevoie. Te-am mai rugat tot odată să-mi trimiți un tub de *bleu de Prusse*, o cutie *țigări R.M.S.* regale, *Noa-Noa* de Gauguin și dacă poți să-mi cumperi și pe *Gauguin* care l'am văzut la Hasefer²⁰ cu Nenișescu. Ți-am trimis schițe și în prima și în a doua scrisoare. Îmi pare rău că nu le-ai primit, dar vina nu-i a mea. Nu-ți mai scriu nici o scrisoare pînă nu voi ști că ai primit-o pe aceasta. Sunt destul de enervat de ce s-a întîmplat. Nu pot să-ți

scriu mai mult. Poți să spui mămăichii să comande ușa. Eu sunt bine și lucrez — am făcut două peisaje, un tablou cu flori și o compoziție care nu-i încă terminată.

Te îmbrățișez, doresc sănătate la ai tăi și ai mei

Sabin

Astăzi sau mîine plec pentru 2—3 zile să văd mănăstirile din Moldova.

Luni. Astăzi cred că plecăm pe la 5 p.m. să vizităm mănăstirile Văratec, Agapia, Neamțu și poate și Secu.

Primul portret început merge admirabil, toți sunt mai mult de cît încîntați de el. Compoziția mea pare a eși interesantă. Răspunde-mi imediat. Am primit cei 500 lei, îți mulțumesc, au sosit la timp. Te îmbrățișez. Complimente Ioanei și lui Persu²¹.

Sabin

(Ștampila poștei Tescani
Duminică 18 aug 1925)

Pe tîmplar îl cheamă Mateescu
dar am uitat numele străzei.
Numai eu pot să mă duc la el
căci altfel nu vă pot explica să mergeți voi

Dragă Theo,

Am primit pachetul cu antinevralgice și celelalte. Îți mulțumesc pentru țigări — păcat că n'au fost mai multe căci erau foarte bune. Eu sunt de două zile iar în Tescani, m'am reîntors din excursia care am făcut-o pe la mănăstirile din Județul Neamț. Am văzut regiuni admirabile și cîteva mănăstiri care m'au interesat extrem de mult. Am vizitat Casa lui Creangă din Humulești și m-am supt și la Cetatea Neamțului. Am stat aproape două ore sus pe stîncă și m-am gîndit mult la tine și-mi părea tare rău că nu erai și tu. Orașelul Târgul Neamț e admirabil. Munții care încep chiar din marginea orașului sunt de un caracter cu totul neobișnuit și mă tentează ca într-o viitoare vară să-mi stabilesc cartierul general aici și să lucrez prin împrejurimi. Ce zici? Să ne luăm un ford și să colindăm toate localitățile mai interesante și unde ne va place mai mult să stăm să lucrăm. Acesta e unul din visurile mele. Mănăstirea Neamțu (una din cele mai frumoase) este destul de aproape de Târgul Neamț, acolo am destul de lucru. Chiar de data aceasta în puțînul timp cît am stat am luat cîteva schițe după compozițiile din Biserica. Sunt extrem de interesante — aici le-am colorat ca să nu uit nici impresia armoniei. Le vei vedea și sunt sigur că o să-ți placă mult de tot. Am vizitat apoi mănăstirile Agapia și Văratec unde am dormit trei nopți. Apoi ne-am dus la Mănăstirea Horaița admirabil situată în creierul munților și apoi la Piatra N, și la Mănăstirea Bistrița. Am revăzut-o cu mare plăcere și de data aceasta am descoperit lucruri care mă interesează nespus de mult. Acolo iar mi-ar plăcea să stau vre-o două săptămîni să studiez frescele care sunt nemaipomenit de frumoase — În fine am descoperit locuri strașnice — Fordul mai lipsește acum ca să pot profita bine de tot ce se găsește mai interesant și mai frumos în țara asta — Să ști că poți merge unde vrei și că poți să te oprești cînd vrei și unde îți place și cît vrei — Să poți

¹⁹ Maruca Cantacuzino.

²⁰ Librărie de artă și galerie bucureșteană.

²¹ Ing. Aurel Persu.

toată vara să strângi material și iarna acasă să te reculegi și să scoți ceva bun și frumos — ar fi ceva. Ce zici, n'am dreptate? să sperăm că vor veni timpuri mai bune și pentru noi — astă seară te îmbrățișez și-ți spun somn dulce

Sabin

Luni — Astăzi de dimineață am lucrat ceva la portrete — Mă enervează teribil, va fi pentru ultima oară când să primesc asemenea comenzi. Nici nu-ți inchipui cât îmi tocesc nervii. Nici pentru mine nu pot să lucrez, fiindcă mereu este vreme urfă și plouă. Toată ziua am avut niște nervi teribili.

Marți. Astăzi se anunță o vreme splendidă. Bate însă vântul și nu știu dacă va ține. Aș fi tare mulțumit dacă ar fi câteva zile frumoase să pot să lucrez și eu ceva pentru mine. Te rog foarte mult îndată ce primești scrisoarea să-mi trimiți 3000 lei, îmi trebuie pentru drum fiindcă nu mai stau decât cel mult două săptămîni. N-am nevoie de atîți bani însă nu face să-mi trimiți mai puțini. N-ai grije că nu-i cheltuesc și că-i aduc înapoi — dar trimite-mi te rog. De abea aștept să mă reintorc în București să te văd — să stăm de vorbă — La Sinaia trebuie să mă duc imediat să fac clitori din Biserica și apoi acolo va fi destul de ușor să ne vedem fiindcă vi dimineața și te întorci seara. Aici este imposibil — Mai sunt câte-va zile și ne vedem.

Te îmbrățișez

Sabin

Tescani, Sâmbătă 22 august (1925)

Dragă Theo,

Am primit cele două scrisori trimise din Sinaia și încă una scrisă în Buc. după întoarcerea ta de acolo. Îmi pare bine că expoziția a fost reușită, dar regret foarte mult ceea ce s'a întîmplat cu tabloul lui Theo Sion. Ce o să zică el acum? Vina este în parte și a voastră fiindcă l-ați lăsat pe mâini străine. Dar nu pricep totuși cum a fost ambalat ca să ajungă un cui în mijlocul tabloului. Imbecilului aceleia i-aș fi dat câteva perechi de palme. Ce păcat că tocmai cu bietul Sion s-a întîmplat aceasta. În orice caz asta va servi de lecție, păcat însă că lecția a costat cam scump. Dar spune-mi ce plictiseli ai de când te-ai întors în Buc., de la cine și pentru ce? Apoi eu îți spun să nu le mai pui pe toate la inimă că nu-ți folosește la nimic și îți ia din energie. Dragă Theo fi cuminte, lucrează și nu te mai gânde la lucruri dezagreabile. Lasă că eu mă gîndesc destul la ele, nu mai ai nevoie să te gîndești și tu. Am primit și cei 500 lei care mi i-ai trimis în scrisoarea din urmă.

Eu lucrez cam în fiecare zi. Am mai făcut niște peisaje destul de interesante cred. Să nu te mire dacă nu voi veni decât cu 5—6 lucrări acasă cu toate că am lucrat, nu pot zice nu, dar n'am putut să fac multe.

Adresa timbrarului ți-am spus că nu o țin minte numai dacă m-aș duce cu l-aș găsi. Nu voi mai întârzia mult pe aici, așa că la întoarcerea mea o vom comanda. La sfârșitul lunii voi pleca de aici și cred că mă voi duce pentru 2—3 zile la Vaslui de unde îți voi telegrafia ziua când sosesc. Pe la 10 septembrie trebuie să plec la Sinaia așa că vreau să mai stau și câteva zile în București. La Sinaia va fi mai bine căci ne vom putea vedea cât de des și vom putea face mici excursii

împreună. Îmi voi lua și eu cutia cu culori și unde vom găsi lucruri interesante neoprim și lucrăm. Îmi pare bine că sunt interesanți Cantacuzinii însă mă cam plictisește dacă nu este loc. Dar voi face cum voi putea să-i execut și pe aceia să-mi mai aranjez și nesuferita asta de parte materială.

Ce zici. Mergem la Paris în toamna asta sau nu? !? Tare mi-ar părea bine să putem merge. N-ai ideie ce nevoie simt să mai văd și eu ce-au lucrat alții căci m-am îmbecit de cînd nu mai văd nimic interesant. Aici a început de vreo două zile să fie timp frumos și sper dacă va mai ține să pot să mai profit să lucrez ceva. Portretele (două) sunt în curs de terminare, nu lucrez de cît un ceas pe zi la ele că mă enervează. În cel mai târziu 8 zile sper să pot pleca. Te-aș ruga foarte mult dragă Theo un lucru. Să-mi dai la rameur să-mi facă citeva rame după dimensiunile ce ți le voi da aici, fiindcă vreau ca la reîntoarcerea mea să am plăcerea de a le vedea înrămate că sunt curios să știu cum fac. Dar te rog să-mi împlinești această rugămintă și să te duci să le comanzi ca la reîntoarcerea mea să le gădesc acasă. Înțelegi că e o mare plăcere care poți să mi-o faci și dacă vrei te rog fă-mi-o. Dacă s'ar putea să aibă și geamuri la ele mi-ar plăcea și mai mult, dar nu vreau să te obosească prea tare, deja ți-am cerut prea mult. Însă vezi e o plăcere pe care vreau să o gustăm amîndoi. Să vedem de la început tablourile încadrate va fi mult mai plăcut. Ramele să nu aibă mai mult de lățimea unui chasiu și să nu fie patinate prea închis. Dar te rog din suflet comandă-le imediat și roagă pe Babie să le facă repede ca să le gădesc acasă la venirea mea. Sper că am să-ți pot face o surpriză plăcută cu ele și-ți pregătesc și altă surpriză de alt ordin. Vei vedea. Nu uita de bani — Mîne Cantacuzino, Enescu și tînărul Cantacuzino²² au plecat erii la Sinaia și mă așteaptă și pe mine. De abia aștept să te văd să stăm de vorbă — să-mi faci critica — în fine nu mai am răbdare până ne vom vedea. Te îmbrățișez cu tot dorul

Sabin

Complimente la toți ai tăi.

Brașov luni 1926 (4 dec.)

Fetița mea scumpă și dragă,

Mi s-a făcut nespun de dor de tine cu toate că n-au trecut decât câteva zile. De altfel nu m-am simțit tocmai bine și asta a făcut să-mi exagerez lipsa ta. Cu toate astea am încercat să lucrez ceva ca să mai uit de plictiseala bolii și chiar în ziua plecării tale am făcut câteva desene în tuș din curtea spitalului — motivul care ți-l arătasem că vreau să-l fac. A ieșit interesant și l-am început și în ulei pe un carton mare. Pare să iasă foarte interesant, n-am lucrat decât o ședință la el și acum aștept să treacă zăpada căci eu l-am făcut pe timp noros, fără zăpadă. Cred că va fi unul din cele bune. Aseară a nins și acum zăpada a început să se topească. Sint cam răcit, am puțin guturai și diseară am de gînd să-mi pun niște ventuze și puțin spirit și o îmbrobodeală, știu că aceea care mi-ai făcut-o tu. Ariton e bine și a aranjat cu casa — a găsit chiar a doua zi ceea ce îi trebuia. Te roagă să nu uiți de agățătoarele de tablouri și să-i dai și 4 în plus din cele mai mari pentru niște oglinzi mari venețiene (probabil de acele cu 3—4 cui). Tu ce mai faci și pe unde ai mai fost? Cred că

²² Bizu Cantacuzino, fiul Maruca și al lui Mișu Cantacuzino.

s-a terminat cu expoziția²³ și că ai adus tablourile acasă. Spune-i maicii că Miluță²⁴ și Virgilică²⁵ se duc de Crăciun la Aiud să facă sărbătorile la unchiul Aurel²⁶ așa că dacă au de gând să trimită ceva Ilenei²⁷, mai ales că biata fată o fi așteptând și ea ceva bunălați acum de sărbători — să-i spuie lui Virgilică cînd să vie să ia pachetul, că ei pe miercuri vor pleca spre Aiud și se vor duce și pe la ea mai ales că vor sta cîteva zile acolo și-i va face plăcere să primească, cu ocazia asta și de acasă ceva. Îmi pare rău că nu sint sănătos că ne-am duce și noi pe la ea. Eu te aștept cu mare dor și drag și te-aș ruga numai dacă poți și nu te deranjează să-mi aduci hainele mele bleumarin, dar asta dacă se pot aduce fără să se șifoneze și numai dacă nu-ți vine greu. Să știi că nu-mi sint absolut necesare. Să nu uiți tabloul lui Gigi²⁸ și o cutie de țigări englezești, numai dacă ai bani. Dacă nu, nu lua. Am o mică surpriză să-ți fac cînd vei veni. Ceva reviste, gazete și vreo carte cu nuvele rusești (dacă găsești) ca să mai avem de citit scara. Spune-i Tatii²⁹ și Maicii³⁰ că-i doresc din inimă și că-i îmbrățișez cu toată dragostea unui fiu cuminte și ascultător. Le doresc multă sănătate și să le ajute Dumnezeu să ne vadă pe toți bine sănătoși și fără griji prea mari. Mi-e tare dor de Dinșii. Mi-e dor și de ceilalți toți din casă, mă simțeam destul de bine între ei și le duc dorul acum. Mi-e dor chiar de „gurița” lui Piți³¹ cu toate că uneori găseam că e prea mare, mi-e dor cu toate astea de ea. Am visat-o mai zilele trecute, era în acele zile cînd e drăguță. Codina³² tot așa ține recordul discuției la masă, dar Margot³³ ascultă pe Maica? Băieții³⁴ cred că sint bine dispuși mai ales cu ocazia sărbătorilor vor petrece bine. Spune-le la toți multă sănătate și că-i doresc din inimă. Pe maica și tata îi îmbrățișez din nou, iar ție îți trimit toată dragostea mea și te aștept cu dor nespus. Aibi grije să-mi vii cu cit mai multe noutăți. Dacă poți să-i mai trimiți o cutie de țigări taichii din cele care ai mai luat.

Duminică 19 iunie 1927

Trimite-mi rețeta cu acid clorhidric

Dragă Theodora,

Am ajuns bine la Cerna-Vodă și am găsit și cameră bună la hotel. Plătesc 80 lei pe zi camera, iar masa la un restaurant nu tocmai prost, 100—120 pe zi. Pînă acum mă simt bineșor cu stomacul și am început să lucrez. În prima zi am făcut cîteva schițe, a doua zi m-am dus singur la Saligni cu un tren de marfă și m-am întors pe jos fiindcă nu mai venea nici

un tren decît pe la 9 seara. Am făcut exact un ceas și a fost foarte plăcut. Peisajul de aici e interesant dar e mult mai greu de scos ceva decît mi-am închipuit. Motive s-ar găsi ele însă numai ca pretext, interpretarea jucînd, mai ales aici, rolul cel mai important. Cred că voi reuși să scot ceva. A treia zi m-am suit pe o colină de lingă gară și am încercat să fac o perspectivă a orașului spre port, dar n-a ieșit ceea ce vroiam. De altfel era primul carton, adică cel de sacrificiu. Nu-mi place deloc ceea ce am făcut, în schimb după masă am început altul care cred că va fi interesant. Motivul e una din fabricile de aici cu o ripă și un colț de apă în primul plan. Pare să iasă ceva destul de interesant. Motivul îl lucrez după apusul soarelui așa că am culoare locală și armonie frumoasă și în același timp foarte agreabil de lucrat. Am mai găsit și la Saligni două motive interesante. Probabil că voi lucra mult mai puține lucruri fiindcă sint mult mai greu de făcut. Așa că, stînd nu prea mult, nu voi face decît puține. Aș vrea să fie de bună calitate. Vremea e frumoasă, cald, numai pe seară se răcește. Astăzi (a 4-a zi) duminică, după ce termin scrisoarea, plec în căutare de motive care se găsesc greu (așa cum vreau eu) mai ales că îmi trebuie și puțin timp ca să mă familiarizez cu locul de aici care are un caracter cu totul aparte. Am să încerc și din motivele văzute de noi din tren (știi acela cu vii în primul plan și cu orașul și fabricile în fund). E însă foarte greu de realizat fiindcă mă interesează altceva decît partea pur realistă a lucrului. Cel puțin 10 cartoane și tot am să aduc și sper să fie toate bune. Nădejdea tot în Transilvania îmi este, mai ales că o să am posibilitatea să fac și figuri și compoziții. Pe aici nu prea sint turci și cei care îi găsești cam greu să pozeze. Să vedem dacă voi putea, am să fac și eu ceva după ei. Iată schița peisajului cu fabrica la care lucrez acum. Cred că te va interesa și pe tine. Cîteva motive, foarte interesante sint tot cu această fabrică însă cu totul altfel făcute așa că nu se repetă. De altfel aici în Cerna-Vodă este motivul care mă pasionează și mă interesează totodată cel mai mult. Acum te las, îmbrățișîndu-te cu dor nespus. Sărut mult pe Rareș, pe care îl văd crescînd mare și cuminte, sărutări Maicii și Tatii. Sărutări la toți din casă,

Sabin

Joi noaptea³⁵ (Brașov 20 sept. 1927)

Felița mea scumpă,

De cînd ai plecat tu, mă simt tare singur și trist. În după amiaza plecării tale eram obosit, probabil efectul injecției, așa că am dormit puțin. Pe la 5 m-am trezit și mă gîndeam că tu te apropii de casă. Am fost tot timpul cu gîndul lingă tine, pe drum, acasă, apoi la ora mesei, cînd îi vedeam pe toți cei dragi și apoi pe tine singură după masă în cameră, la maica de vorbă. Eu stam singurel și mă gîndeam vrînd să te simt cu mine, lingă mine. Te vedeam apoi în camera noastră singură făcînd acelaș lucru ca mine. N-am putut adormi decît tîrziu pe la 12 1/2 dar tu nu mai erai și nu te mai simțeam lingă mine, și eram singur, tare singur. Am adormit în sfîrșit cu cîteva intreruperi și gînduri la tine. A doua zi m-a trezit Ariton — venise să mă vadă. Am fost la Radioscopie pe la 9, mi-a dat bismutul și m-a așezat la examinat.

³⁵ Ștefan Nenișescu a avut la dispoziție scrisorile lui Sabin Popp atunci cînd a redactat cartea sa asupra picturului. În manuscrisul lui Ștefan Nenișescu (pag. 204) cu ocazia referirilor la această scrisoare ea este datată 20 sept. 1927, Brașov.

²³ Prima Expoziție a Graficii Românești, la care Sabin Popp a participat cu 2 litografii lucrate la Roma: „Pod peste Tîbru” și „Bărci la Catania”.

²⁴ Emil, fratele lui Sabin.

²⁵ Virgilică Tunaru, fratele lui Gigi, soțul Valerichii.

²⁶ Aurel Popp din Aiud, unchiul lui Sabin, fratele Dr. Ioan Popp.

²⁷ Elena, sora lui Sabin.

²⁸ Gheorghe — Gigi — Tunaru, soțul Valerichii.

²⁹ Tata, tatăl Theodorei, Nicolae Cernat.

³⁰ Maica, mama Theodorei, Ecaterina Budișteanu Cernat.

³¹ Sora Theodorei, Florica-Piți, măritată Orleanu.

³² Sora Theodorei, Ecaterina-Codina, măritată mai tîrziu Eneșcu.

³³ Sora Theodorei, Margot, măritată mai tîrziu Kassargian.

³⁴ Frații Sebastian-Titel, Alexandru-Coco și Matei-Vlad-Minuș.

M-a îmboldit în stomac, m-a întors, m-a sucit, în fine mi-a spus să revin pe la 11 1/2 să mă vadă iar. Atunci din nou același lucru și să mai revin a doua zi la ora 10 dim. După masă fie din cauza bismutului, fie din cit m-a îmboldit doctorul radiolog, nu m-am simțit tocmai bine și spre seară mai rău, am avut sufocații și crampe în piept de a trebuit să stea cu mine Valerica și sora care îngrijește pe Amalia³⁰, a stat pînă pe la 4 1/2 dimineața, abia pe la 5 m-am mai liniștit și am putut adormi. Ah! cum mă gîndesc la tine, de erai lingă mine poate că nu mă ținea atît, îmi trecea cred mai repede și nu m-aș fi simțit așa de rău. Fetița mea scumpă, ce bine e cînd ești cu mine. Știam de mult asta, dar acum simt și sufăr. Așa m-am obișnuit cu tine, că parcă totdeauna am fost împreună, de aceea mă simt așa de singur acum cînd nu ești lingă mine. Mi-e urît, toată ziua mă simt singur singurel, cu toate că ceilalți sînt lingă mine. Înțelegi că mi-e dor de tine. Ah! cum aștept să treacă și cele 7 zile care au mai rămas pînă la sosirea ta. Azi dimineață m-am sculat tîrziu, abia la 11 din pricina crizei de aseară! Astăzi, mulțumesc lui Dumnezeu, m-am simțit ceva mai bine, dar mi-e dor, mi-e dor de tine. Cînd eram cu tine eram mult mai bine — incomparabil mai bine. De ce sînt singur acum — de ce nu pot fi cu tine! Îmi închipui că ai ajuns bine acasă și că te duci regulat la Dumitru³⁷ ca să poți termina mai repede jucăriile. Spune-mi pe unde ai mai fost și ce noutăți ai mai aflat? La Hasefer te-ai mai dus și ce s-a mai întîmplat pe acolo? Te rog scrie-mi dacă ai aranjat și cu doctorul. Cred că ai fost la Jiquide?, ce impresie ai acum cînd vezi expoziția în ntreg și cum este primită? Ce crezi, o să poată să realizeze ceva material? Ștefan se ocupă? Vezi te rog, ocupă-te și tu puțin și du-i pe cine poți și fă-i reclamă. Mi-ar părea tare bine să poată face ceva, căci ar fi păcat. Spune-i din partea mea că-i doresc să vină tot și să ne vedem cît mai curînd cu bine și sănătate. Acum la ora care îți scriu, 12 noaptea, toată lumea doarme numai eu și cu Virgîlică la aceeași masă — că el se prepară de niște examene — stau și mă gîndesc cu drag la tine și-ți mîngii cu dorul și gîndul căpșorul tău adormit pe perna stîngeră. Cît mi-e de dor să te văd mai repede lingă mine, de data asta sper să stai mai mult. Pe Arîton îl văd dimineața și pe seară foarte puțin, el fiind mereu ocupat. Nicolîță³⁸ n-a mai dat pe la mine de cînd ai plecat tu. E vorba să vie mîine dimineață. Așa sînt oamenii, cînd ești bolnav nu mai vine nimeni să te vadă. Vezi acum de ce te simt din ce în ce mai aproape de mine, fiindcă simt că ești singura care ai rămas aceeași. Roagă-te lui Dumnezeu să mă fac bine ca să pot să-ți răsplătesc cu toată viața mea pentru tot binele și dragostea ce mi-o arăți tu acum.

Fetița mea bună și scumpă, termină mai curînd ce ai pe acolo și vino să mă vezi. Să nu întîrziei de o săptămînă. Trei zile au trecut deja așa că mai sînt 7 ca să se împlinească 10 după cum mi-ai promis. Vino, vino și adu-mi vești bune și spune-mi numai bine. Mi-e dor de Maica. Spune-i că o sărut mult, mult de tot. Ce bună a fost întotdeauna cu mine! Nu știu cum ar trebui să mă port ca să-i pot arăta asta. Dar tata ce face, e sănătos sper, spune-i că-l doresc și-l îmbrățișez. Mi-e dor de cămăruța noastră, de floricelele din fereastră, ai grijă să nu răcească cînd aierisești, de tine, de tot ce ne înconjură, ce bine mă simțeam cu tine atunci. Fetița scumpă, mi-e tare, tare dor. Doresc din tot sufletul să mă fac cît mai curînd bine și să fim iarăși amîndoi și să muncim, mult mult de tot. Tu știi cît de mult doresc eu să fiu pus în posibilitatea

de a munci, mult, mult, numai tu știi. De aceea roagă-te te rog, mult pentru mine. Să nu uiți te rog să-mi aduci che-valetul și cărți de citit căci nu mai am niciuna pe aici. Mi-e urît, tare urît singur. Prea repede ai plecat și prea mult mă lași singur. Mai ales acum cînd am devenit extrem de susceptibil din cauza boalei. Tu ești o mare alinare pentru mine și prezența ta mă face să uit multe și să mă simt înfinit mai bine. Te rog răspunde-mi repede și scrie-mi mult, mult de tot și să nu mă faci să te aștept prea mult pe tine. Fetița mea scumpă, vino cît mai curînd lingă băiatul tău adică spun asta ca să nu amîni ci să vii după cum mi-ai promis. Te îmbrățișez cu tot dragul și dorul meu

Sabin

Sărută pe maica și tata și pe toți ceilalți îi îmbrățișez cu dor și drag.

Sabin

Vineri — Cînd vii nu uita să-mi aduci și puțină apă de colonie căci cea care mi-ai cumpărat-o aici nu-mi place. Încă n-am primit nici un cuvînt de la tine, sper ca mîine sau cel mai tîrziu poimîine să-l am. Astăzi, ca întotdeauna, nici o ameliorare — la Röntghen n-a găsit nimic caracteristic. Mîine îmi va face tubaj duodenal și o analiză a urinei. Sper că-mi va da de rostul boalei și-mi va aplica tratamentul necesar. Ah! cît aștept să încep să mă fac mai bine. Mă gîndesc mult, mult la tine și mi-i tare dor. Cum merg jucăriile? Cite ai făcut pînă acum? Spune-i lui Dumitru complimente. E ora 10 seara și am mereu amețeli. Dimineața mă mai lasă iar seara am mereu amețeli. De ce nu ești acum lingă mine. m-ași simți atît de bine. Tu, numai tu, îmi dai liniște. Aștept ca un copil sosirea ta, număr fiecare zi care trece. Cu astăzi a mai trecut una așa că mai am 6 zile de stat singur fără tine. Fetița mea scumpă și dragă și mult iubită, ce bine e cu tine, lingă tine! Ce păcat că împrejurările sînt de așa natură că să nu putem fi împreună și stăm fiecare separat gîndind mereu unul la celălalt. Spune drept, n-am dreptate? Fac ce fac, mai stau de vorbă cu cei din casă, mai citesc, mai vine Arîton, dar mai mult stau singur și mă gîndesc la tine și lipsa ta mă întristează nespus de mult. Fetița mea scumpă, te îmbrățișez mult, mult de tot, al tău

Sabin

Brașov 25 sept. 1927

Dragă Theo,

De cîteva zile îmi merge mai bine și în fiecare zi am mai multă poftă de mîncare și mă simt mai în putere. Am mai cîștigat 4 kg într-o săptămînă. Ies în fiecare zi afară și dimineața mi-o petrec toată în curtea spitalului. Pe aici e un timp superb, cald și frumos. Peste cîteva zile sper să ies la plimbare prin oraș (bineînțeles pe jos) căci cu trăsura am fost alaltăieri și m-am plimbat o oră, a fost foarte plăcut. Cu ocazia aceea am vizitat și apartamentul lui Arîton care este foarte drăguț. Tu de cînd ai plecat n-ai scris nici un rînd. Ce mai face Maica, Tata. Sînt bine? Dar Mia³⁹ a mai scris ceva? N-are de gînd să se reîntoarcă în țară? Pe Maica o doresc mult, mult de tot și te rog spune-i că o îmbrățișez cu tot dorul meu nespus. Dacă ai ceva pentru mine te rog atunci du-te prin str. Transilvania și lasă lucrurile, dar asta numai mîine luni, fiindcă Arîton nu stă decît mîine în București, așa că să poată să mi le aducă. Ce face Rareș? Nu i s-a întîmplat nimic în ziua lipsei tale? Cum s-a împăcat cu noul regim? Pe Sion⁴⁰ l-ai întîlnit, ce face? De-l vezi spune-i multe salutații și că-l doresc. Sărutări talei și Maichi. Sărut pe Codina.

³⁰ Amalia, fiica Valerichii.

³⁷ Pictorul Dumitru Pherekyde.

³⁸ Dr. Nicolîță Romanescu.

³⁹ Mia, sora Theodorei, care făcea studii medicale în Anglia, a murit la scurtă vreme după Sabin.

⁴⁰ Pictorul Ion Theodorescu Sion (1882—1939).

Pizi, Margot, Coco, Titel și Minuș. Pe cînd o partidă de table? Ei ce zici Codino? Trebuie să fi nerăbdătoare?

Pe tine te îmbrățișez

Sabin

Sărută pe Rareș pentru mine. De-l vezi pe Ștefan spune-l că-l îmbrățișez și-l doresc mult, mult, mult.

Sabin

Brașov joi 29 sept. 1927

Dragă Theo,

Am primit pachetul pentru care îți mulțumesc mult de tot. Și asemenea ieri am primit și cei 1000 lei pe care mi-ai trimis și pentru care asemenea îți mulțumesc mult. După scrisoarea din pachet era vorba să vi și tu și de aceea ți-am dat telegrama aceea. Acum însă, văzînd că ai aminat sosirea îți scriu mai detaliat asupra lucrurilor de care am nevoie. Așa că cu ocazia venirii tale aici, te rog mult să-mi aduci cutia cu culori, te uiți în ea să am de fiecare culoare cîte 2—3 tuburi din cele obișnuite. Bloc, iar dacă sînt tuburi din cele mici de tot pui mai multe. Toate astea le completezi din cutiile de rezervă care le luasem cu mine la Cerna-Vodă așa că le găsești acolo pe toate, n-ai nevoie să cumperi nimic. De asemenea te rog punct mai multe tuburi din Blanc de zinc, pune-le pe toate cîte am, căci știu că întrebunțez multe. Asemenea vreo 2-3 bucăți de clei de iepure care se găsește tot acasă. Șevalețul și oglinda. Pe aici se face o toamnă splendidă și aș vrea să profit de aceasta, mai ales că acum simțindu-mă mai bine aș încerca să lucrez cîte ceva. Sînt și flori frumoase pe aici așa că am ce să lucrez. Te rog foarte mult nu te supăra dacă te mai rog să-mi aduci cu ocazia venirii tale și cîteva kg de fasole boabe nouă (pe aici nu se găsește) asemenea linte și dacă se găsește castane adu-mi. Dacă nu ai bani, te rog du-te și roagă pe mămăica din partea mea și îți dă pentru mine. Mîncine numai carne și ouă și mi s-a scîrbit, ne mai făcînd nici o variație, pe aici nu găsești nimic. E o nenorocire Brașovul și în privința asta. Dacă găsești și vreo 2—3 gutui, căci aș vrea să-mi gătească cu carne. Vezi dragă Theo, te supăr mereu cu rugămințile mele, dar vezi bine dacă aș găsi pe aici, nu te-aș mai plictisi pe tine. Lucrurile care mi le-ai trimis îmi plac foarte mult. De la tine n-am primit nici o scrisoare de cînd sînt aici — afară de cea care era în pachet. Îmi închipui că ești ocupată cu casa, cu Rareș. Am auzit că ai fi cumpărat casa din Florența, tu însă nu mi-ai scris nimic în privința asta. Eu ți-am mai scris și prin Arion o scrisoare pe care cred că ți-a adus-o Miluță — dar la care n-ai răspuns nimic. Se vede că scrisorile tale se pierd pe drum? !... Pe Ștefan l-ai mai văzut? Spune-i că-l doresc mult, asemenea spune-i multe salutări lui Bucuța⁴¹ pe care îl doresc de asemenea. Cum a reușit expoziția Presei?⁴² Scrie-mi și mie în privința aceasta noutăți. Rana de la cusătură mi s-a închis complet și mi-am cumpărat un briu special pentru pîntece pe care am dat 800 lei, e foarte bun. Te-am întrebat de Mia

și nu-mi răspunzi nimic. Ce mai face Maica, Tata, sper că sînt bine dispuși mai ales dacă într-adevăr au tranșat cu chestia casei. Spune-i Codinei că aici am început seria partidelor de table, am partener pe un general doctor, mare maestru (care este bolnav aici în spital) și cu care după-amiezele facem cîte 3—4 partide, mă perfecționez, o să deviu as. Alaltăieri am ieșit pe jos în oraș după tirguiele și am mers vreo 2 1/2 ore iar ieri vreo 2 ore tot pe jos, m-am cam obosit puțin și azi fac pauză în casă, știu nu vreau s-o iau prea repede din loc. Sărut mîinile maichi, îmbrățișări tatii. Sărut pe fete și pe băieți. Pe Rareș îl sărut cu dor și pe tine așîșderea. În caz că tu nu poți veni la Brașov, te rog dă pachetul bine făcut lui Miluță că el poate veni într-o sîmbătă la Brașov.

Sabin

Cumpără-mi un săpun de la Universal din cel care mi l-a luat cînd ai mers cu mine.

Te rog adu-mi și cîteva cartoane din cele mici, preparate, căci am destule acasă.

Brașov 2 oct. 1927

Dragă Theo,

Îți trimit aici o rețetă pe care te rog foarte mult să mi-o cauți în București și să mi-o trimiți. O scriu aici în ordinea preferinței:

x. *plumb coloidal* soluție un flacon sau

x. *plumb coloidal electric* (ampules) una cutie sau

x. *selenium coloidal electric* (ampules) una cutie

Tu o cauți pe cea dintîi, dacă nu o găsești nicăieri, atunci o cauți pe a doua și dacă nici pe a doua nu o găsești atunci pe a treia. Acestea sînt pentru un tratament nou pe care mi-l va face Arion să-mi împiedice vărsăturile. Cred că ai înțeles. Nu am nevoie decît de una din cele trei. De cînd ai plecat tu, stau mai mult în casă, vreau să-mi recapăt din forțe, căci m-am obosit cam mult în cele trei zile cu plimbările. Peste cîteva zile voi începe să și lucrez. Aștept cartoanele cele mici. Dar să nu mi le trimiți pe cele mai mici, vezi că sînt și dintre acelea pătrate care sînt mai măricele și-mi convine și forma. Astăzi a sosit tanti cu Sonia⁴³ și mîine pleacă și cu ei vine și Sylvia în București pentru vreo două zile, așa că poți să-mi trimiți prin ea ce te-am rugat ca să le primesc mai repede. Cumpără-mi și două tuburi mari cu pastile de *Bromural Knoll* căci mi s-a terminat și aici e foarte scump în raport cu București. Tu ce mai faci și cum ai mers pe drum? Pe Rareș l-ai găsit bine? Sărută-l mult din partea mea. Tu mai vino pe la mine, ți-am spus să nu te gindești neapărat că trebuie să-mi aduci cîte ceva. Mie îmi face plăcere să te văd. Așa că n-ai nevoie decît de bani de drum și atît. Păcat că nu poate să vie și maica, căci tare mi-e dor de dînsa. Am însă răbdare pînă la reîntoarcerea mea în București. Sylvia îți va aduce tablourile care le-ai ales tu cu Nenițescu, așa că dacă poți să mai vinzi din ele. Știi că vreau neapărat să-ți faci un palton, vei găsi stofă frumoasă și bună aici. Așa că ar fi bine dacă vei mai putea vinde ceva, ne-am aranja și noi și ne-am mai cumpăra cîte ceva, mai ales că acum avem nevoie amîndoi de atîtea lucruri fiindcă aș vrea să ne aranjăm frumos în

⁴¹ Poetul Emanoil Bucuță (1887--1946).

⁴² Este vorba despre importanța expoziției de artă românească organizată cu ocazia Congresului Presei Latine, deschisă la București, la 30 septembrie 1927.

⁴³ Sonia Sterea, flica Sylviei, sora lui Sabin, măritată Ștefănescu.

cămăruța noastră. Când vii aici, dacă poți adu-l și pe Rareș, căci mi-e dor de el și așa vrea să văd cit de mare și voinic s-a făcut. Cred că ați început trambalajul cu mutatul. Ce plictiseală pe voi acum că nu-i lucru ușor să te muți dintr-un loc într-altul. Dar bine că cel puțin s-a aranjat într-un fel. Aștept să-mi spui noutăți în privința asta, voi copiii probabil că încă rămâneți în Costache Negri cîtva timp. Tata cînd are de gînd să vie cu compania. Îl aștept cu drag. Astăzi e o vreme tare urîtă, nori, întuneric și gata să ploaie și mă plictisește grozav. Maica ce face, spune-i că o îmbrățișez mult, mult și mi-e tare dor să fiu iarăși lingă dînsa. Spune-i Codinei să caute să facă exerciții la table cît altfel cînd voi veni mîncîcă bătaie. Pe Piți o sărut cu drag. Îmbrățișeri Maichii și tati. Sărut pe Codina, Margot, pe Coco, Titel și Minuș. Pe tine Theo te îmbrățișez și te aștept.

Sabin

Adu-mi te rog și pantalonii mei cei gris, de vară, aici așa vrea să-i dau de model pentru o pereche de pantaloni.

Sabin

Brașov 1927 oct. 8 sîn-bătă

Dragă Theo,

Am primit pachetul și am avut mare surpriză cu ulcelele și solnița pe care o găsesc tare reușită. Îți mulțumesc de toa bunătățile pe care mi le trimiți și-ți sint recunoscător pentru grija care o ai pentru om și pentru artist. Astăzi am început (adică ieri am început desenul) un autoportret în culoare pe un carton din cele mari. În pat, cu șalul care mi l-ai cumpărat și învelit cu plapuma. Încerc o problemă nu tocmai ușoară, sper să realizez ceva. Tot azi după masă am început niște flori din cele țărănești în vasul cel galben. Cu solnița și mica farfurioară verzuie. Pare să iasă interesant și pentru mine mai am una și mai interesantă. În fine, ni-am așternut pe lucru și mă simt mult mai bine așa. Altfel m-aș plictisi groznic, mai ales că de cîteva zile s-a răcit timpul și nu-i chip de stat pe afară. Cît mai stau pe aici așa vrea să profit și să-mi întrebunțez timpul lucrînd. Am primit o scrisoare foarte drăguță de la Lulu Gorgos unde îmi spune că a fost pe la noi și a aflat de la tine despre boala mea. Mi-a scris că dacă am nevoie de ceva bani să-i scriu că poate să-mi dea. Așa că eu mîine îi scriu dacă vrea să-ți aducă 11e pentru mine 2000—3000 lei, cît o putea. Ar fi tare bine, căci mi-aș aranja anumite lucruri. Uite acum ce te întreb. Cînd terminați cu mutatul și cu aranjatul în casa cea nouă? Te întreb fiindcă așa vrea să știu dacă pot veni mai curînd în București, căci aici m-am plictisit grozav. Dacă e vorba să urmez tratamentul care-l urmez aici, pîi mai bine să vin acasă căci aici e tare greu cu alimentația, mai ales că toate se gătesc aici cu grăsimi și mie îmi trebuie tot lucruri ușoare. Am observat că de cîte ori mîncînc lucruri care îmi plac, mă simt mai bine. Aici e foarte greu să am ce-mi trebuie și cheltuiesc și banii. Eu așa vrea peste vreo două săptămîni să vin în București, dacă se poate. Va mai fi nevoie să mă îngrijesc poate încă multă vreme, dar cred că mai bine m-aș simți acasă, n-aș mai fi singur, așa sta la căldură (aici mi-e tare frig) și chiar dacă așa sta toată ziua în casă așa lucrez și tot m-aș simți mai bine. Aș avea și eu mîncări mai variate și cred că m-aș face mai repede

bine. Aș continua cu tratamentul lui Ariton și dacă ar mai fi nevoie m-aș mai arăta și la Băltăceanu. În orice caz cred că nu v-aș plictisi prea mult cu boala mea cu toate că e destul de dezagreabilă (și pentru mine chiar) dar așa sta în cameră la căldură și așa lucrez și cînd m-aș simți bine așa sta cu voi toți împreună. Înțelegi dragă Theo că un om pe care în orice moment poate să-l apuce vîrsăturile nu poate fi o companie agreabilă, dar eu îți spun că voi face în așa fel să nu deranjez pe nimeni. Mă plictisește grozav aici. Pierd contactul cu mediul meu. Mi-e dor de Ștefan, Bucuță. Mi-e dor de camarazii mei. Aș vrea să-i văd, să le vorbesc, să-mi arate ce au lucrat. În fine am nevoie de lumină, mi-e sete de băutura mea de toate zilele — de „Artă”. Nu pot sta aici izolat. Vă îmbrățișez pe toți cu tot dorul meu.

Sabin

Acum după ce te-am plictisit destul cu dorurile mele, te rog mai spune-mi și tu ce faci, Ce face Rareș. Ce face Maica și tata. Spune-le că de abia aștept să-i văd. Eu mă simt mult mai bine, mai ales de cînd nu m-am mai oboșit. Spune-mi ce-ai făcut cu tabloul de la Minister. Ai încasat banii — te întreb fiindcă am să-ți fac o rugămînte. Mi-ai spus că 12000 sint datoritiile — perfect — rămin 8000 și dacă-ți mai aduce Gorgos 2000—3000 se face 10—11000. Uite ce te rog acum. Din acești bani înainte de a pleca din Brașov să mergi cu mine și să-ți cumperi tu o stofă bună pentru palton și așa putea să-mi iau și eu 3 metri stofă pentru un rînd de haine pe care mi l-aș face la București. Dar asta numai în cazul cînd ți-ai lua și tu stofă de palton, altfel renunț să-mi mai iau pentru mine ceva. Eu cred că ne-ar ajunge. Și hainele mele mi le-aș face la București cînd mi-oi face rost de bani pentru cusul. Spun asta fiindcă aici sint stoffe mult mai bune și mai ieftine. Asta este dorința mea, tu dacă ești de altă părere și crezi că e mai bine altfel, atunci îmi spui. Tu ai nevoie neapărată de palton așa că ori unde ar fi tot trebuie să ți-l faci. Uite iarna ne așteaptă. Cred că Sylvia a venit și cred că ți-a adus și tablourile. Sper că nu v-ați mai certat, așa vrea să nu mai aud decît de bine și de pace, am nevoie de liniște. Cînd voi veni în București, voi aduce și celelalte lucrări ale mele de acasă căci vreau să ne aranjăm un colțisor simpatic și intim, unde să pot lucra cu drag lingă copilașul meu scump și lingă voi toți. Spune-i lui Ștefan că mi-e foarte dor de el și de-abia aștept să-l văd. Spune-i că chiar dacă vin în București și voi fi nevoit să stau în casă voi lucra în fiecare zi, e singura mea bucurie.

Sabin

Brașov 13 oct. joi

Dragă Theo,

Am primit scrisoarea Maichii și a ta. Mi-au făcut o nespusă bucurie, mai ales că de atîta timp nu mai aveam nici o știre de la voi. Sylvia n-a sosit nici pînă azi. Nu mă mai miră nimic. Aici e o vreme imposibilă — plouă e frig și întuneric — nici nu se poate lucra. Eu am făcut 3 tablouri cu flori plus portretul început pe care-l voi termina acasă. M-am plictisit groznic aici. Mă enervez în fiecare zi, nu mai are nici un rost să stau aici. Tratamentul pot să-l urmez și acasă — afară de



Fig. 1. Sabin Popp. Autoportret, conté, 1923.

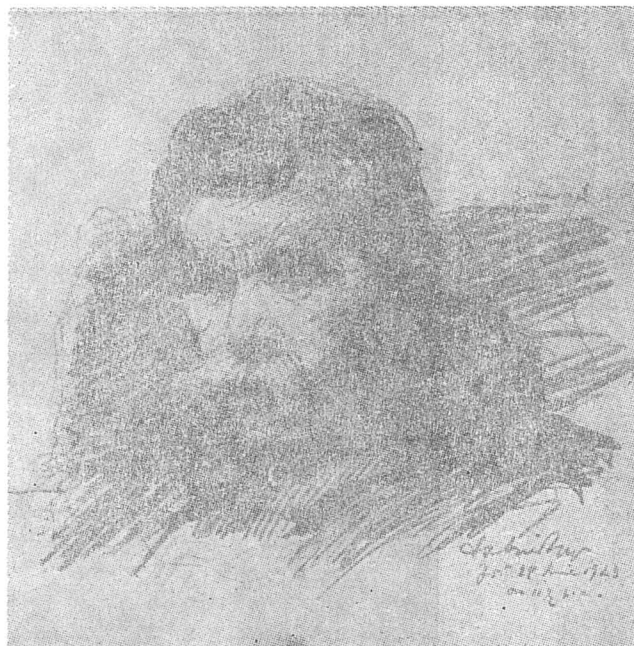


Fig. 2. Sabin Popp. Tatăl artistului, conté, 1923.



Fig. 3. Sabin Popp. Schiță de pe front, creion, 1917.



Fig. 4. Sabin Popp, copie după „San Girolamo” de Ribera, ulei pe pînză, 1920/1.



Fig. 5. Sabin Popp. Portretul Theodorei, ulei pe pînză, 1923.

[illegible]

133



Fig. 8. Sabin Popp. Margarete la fereastră, Tescani, ulei pe carton, 1925 col. Unda Popp.

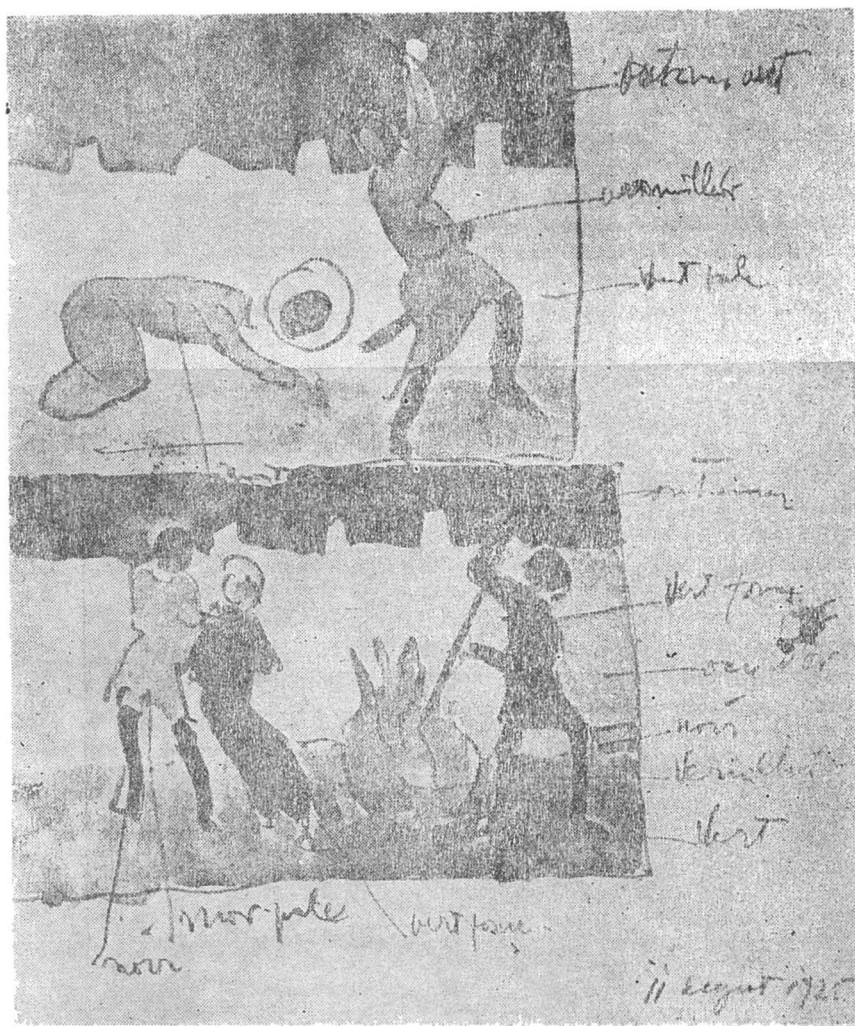


Fig. 9. Sabin Popp Schițe după picturi murale de la Mănăstirea Neamțu, creion și acuarele, 11 aug. 1925.

nu se repeta - Da cet fel ala: in camera sa
este ~~un~~ motivul care ne propaga
nu in tura pe tot adute cu noi mult
Acum te lazi si tot trandafete cu dr. pe pas. Tine
mult pe Pasa, care si nu are cum sa nu te
securti. Dupa ce ai tot. Iar tu de la d. cu.

A black and white photograph of a dense, leafless forest. The trees are tall and slender, with intricate branch structures. The ground is covered in a layer of snow or light-colored ground cover, and the overall atmosphere is cold and wintry.

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

asta la voi pot să am un menu mai variat, căci asta îmi trebuie mie acum, să mănânc bine și lucruri cît mai variate. Așa că te rog mult să vi să mă iei, știi bine că nu pot să călătoresc cu atît bagaj singur, afară de asta tu trebuie să fi cu mine, căci am stat destul departe unul de celălalt. Îmi pare bine că ți-a adus banii Gorgos, Vezi ce' faci și cu ceilalți, de la Minister ce te-am rugat, putem să ne luăm stofe de aici înainte de plecare. Eu te aștept în 3—4 zile așa că în timpul asta sper să te aranjezi să poți veni să mă iei și în acelaș timp facem și cumpărăturile de care ți-am scris în scrisoarea ultimă. Cînd vei veni aici îmi vei face și o baie, căci acum am voie. Așa că vei rămîne o noapte aici, nu te îngriji, am aranjat eu totul, tu să mă ascuți și să nu zici nimic. Îți voi vorbi mai mult aici cînd vei veni. Ți-am pregătit o surpriză pe care o vei afla la sosirea ta aici. Hai vino mai repede, căci mi se pare mult pînă atunci, pe luni sau marți cred că poți veni. Vom sta în odăița noastră din Costache Negri pînă la mutare. Eu mă simt mai bine, am început să mă doftoricesc singur cu idei proprii și e mai bine. Voi ajunge specialist în boli de stomac.

Te aștept și vă îmbrățișez pînă la sosire. Sabin
Înainte să vi la mine te rog treci pe dincolo să vezi dacă a plecat Sylvia. Geamantanul meu este cu ea și atunci nu am n ce să pun lucrurile. Adu-l.

Dlui Petre Iorgulescu, str Atena No. 7 în mînă

Dragă Petrică,⁴⁴

De cîteva zile m-am reintors în București și fiind încă bolnav sunt obligat să stau în pat încă mult timp. Așa că n-am putut să vin să te văd, deși doream foarte mult să-ți vorbesc și să văd ce ai mai lucrat. Acum m-am mutat într-un cartier mai aproape de tine și sper că o să vi să mă vezi. Stau toată ziua în pat căci n-am voie nici să lucrez așa că mă plictisesc grozav. Mi-e dor de voi toți, să mai stăm de vorbă ca altă dată. Dragă Petrică, acum îți fac o mare rugăminte și pe care te rog din suflet să mi-o satisfaci. Știu că ai volumul lui Modigliani pe care de multă vreme doresc să-l văd. Dacă ai încredere că îl voi ține tot așa de curat precum îl păstrezi și tu, te rog dă-mi-l pentru 2—3 zile. Îl voi ține cu cea mai mare grijă, să nu-ți fie teamă. Gîndește-te că acum, în starea în care mă aflu, ce plăcere mare mi-ai face. Cartea poți s-o dai cumnatului meu și tu poți să vi să mă vezi cînd vrei în str. Floreasca No. 28, etaj. Te aștept cu mare plăcere cît de curînd.

Te îmbrățișez și-ți mulțumesc anticipat.

Salutări prietenilor noștri, spune-le că-i doresc pe toți.

Sabin Popp

⁴⁴ Pictorul Petre Iorgulescu-Yor (1890—1899).

SESIUNILE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1991)

Institutul de Istoria Artei a comemorat în sesiunea sa din iunie 1991 un an de la dispariția istoricului și criticului de artă Mihai Ispir (1950–1990), fost cercetător al Institutului, lector la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, președinte al Secției de Critică a Uniunii Artiștilor Plastici.

Foști colegi — Tereza Sinigalia, Gheorghe Vida, Ioana Vlasiu, Alina Șerbu, Adrian Silvan Ionescu — și foști studenți — Irina Cios — au evocat personalitatea lui Mihai Ispir și au relevat importanța cărților și numeroaselor sale studii, deschizătoare de noi drumuri în cercetarea istoriei de artă, începînd cu Evul Mediu și pînă în contemporaneitate.

★

În luna octombrie, Mihai Gramatopol, specialist în artă antică, a susținut comunicarea intitulată *Bîta filosofală?*, care și-a propus să demonstreze că statuia de marmură de la Muzeul din Heraklion (Creta) nu reprezintă pe Heraclit din Efes, ci era de fapt o imagine a împăratului Iulian Apostatul (mort în 363 e.n.).

Cu aceeași ocazie, Tereza Sinigalia și Constanța Costea au prezentat lucrările celui de-al XVIII-lea Congres Internațional de Studii Bizantine, care a avut loc la Moscova între 8 și 15 august 1991, la care au luat parte. Înregistrînd o participare numeroasă, dar și notabile absențe, Congresul, desfășurat în cadrul unor ședințe plenare — cu 7 teme majore — și pe secții (în număr de 21), cu mese rotunde (15 subiecte) și colocvii (16 subiecte), a avut o structură complexă. În cadrul celor 7 teme mari, care au beneficiat de rapoarte și co-rapoarte ample, în sesiunea intitulată „Factori politici și sociali în dezvoltarea artei bizantine”, d-na Gordana Babic (Belgrad) a prezentat raportul *Picturi murale bizantine și de tradiție bizantină (1081–1453). Posibilități și limite ale analizei sociologice*. În afară de cîștigul informației noi, de schimburi de opinii între colegi din diferite țări, istoricii artei medievale au fost, poate, beneficiarii principali ai celor 5 mari expoziții deschise cu această ocazie : „Broderia figurativă medievală. Bizanț, Balcani, Rusia”, de o excepțională importanță pentru noi întrucît 7 din cele 25 de piese majore prezentate provin din România sau au legături cu ateliere de la noi, unele fiind total necunoscute. Două expoziții

au fost organizate la Muzeul Pușkin : „Icoane postbizantine din Rusia și Balcani (Sec. XVI–XVIII)” și „Arta coptă”. În mănăstirea Novodevici au fost deschise alte două expoziții : „Manuscrise bizantine din colecții rusești”, cu piese niciodată expuse împreună, și „Cheronesusul bizantin”, bazată pe noi descoperiri arheologice. Cu prilejul Congresului, a fost redeschisă și Galeria Tretyakov, restaurată și într-o nouă și modernă formă de prezentare a artei vechi, bizantine și ruse (icoane), din celebra colecție. Vizite la monumente din Moscova, la muzee și la mănăstirea Zagorsk au completat programul.

★

Omagierea profesorului George Oprescu

În ziua de 23 decembrie a fost organizată o sesiune omagială dedicată împlinirii a 110 ani de la nașterea profesorului George Oprescu, fondatorul Institutului. Au participat și cîțiva dintre membrii fondatori ai acestuia, vechi cercetători și colaboratori, evocîndu-se amintiri din trecutul instituției și evocîndu-se personalitatea fondatorului ei. Cu această ocazie, directorul Institutului, dl. Andrei Pleșu, a anunțat că a solicitat Academiei Române ca Institutul să poarte numele lui George Oprescu.

Au prezentat comunicări cercetătorii : Ioana Vlasiu, Marina Sabados, Mihai Gramatopol, Ozana Alexandrescu și Tereza Sinigalia, ale căror idei le oferim în rezumat.

Ioana Vlasiu : *George Oprescu, cronicar de artă* — textul este prezentat integral în acest volum.

Marina Sabados : *Aspecte mai puțin cunoscute ale picturii din vremea lui Petru Rareș*. Comunicarea aduce în discuție, pe de o parte, un fragment inedit din pictură murală de la mănăstirea Bistrița — Neamț (*Adormirea Maicii Domnului*) pictat în 1541–1546, iar pe de altă icoana *Hodighitria* de la Siliștea — Neamț din 1549 și icoanele împărătești de la mănăstirea Humorului, datate în literatura de specialitate în a doua jumătate a sec. XVI. Analiza comparativă a valențelor estetice ale acestor piese a permis observarea relației biunivoce care există între cele două genuri artistice în acest moment de apogeu al picturii moldovenesti,

propunându-se datarea icoanelor de la Humor în prima jumătate a sec. XVI. Din aceeași vreme pare a data și icoana inedită ilustrând strofa XI din *Acatistul Maicii Domnului* („Zid ești fecioarelor”) din muzeul mănăstirii Agapia.

Mihai Gramatopol: *Erori imagistice de interpretare în arta antică*. Sînt enumerate, explicitate și interpretate cîteva dintre cele mai frecvente erori înregistrate în arta antică: confundarea delfinului cu pește; reprezentarea lupului cu capul întors spre spate, paralel cu trupul; figurarea șerpilor care ucid prin constricțiune, mușcînd aidoma celor ce ucid prin venin (Laocoon). Se precizează de asemenea că pe amfora de la Porto Beretti (Florența), Paulo Arias vedea ovaluri legate de imagistica lui Aion, în vreme ce, în realitate, acestea sînt mulaje de geme (întalii) care trebuiau să sugereze acele vase bătute cu pietre (crustae).

Ozana Alexandrescu: *Aspecte ale muzicii de tradiție bizantină din secolul al XVII-lea în*

Țările Române. Comunicarea a prezentat succint cîteva date reieșite din cercetarea manuscriselor de secol XVII din fondurile românești, considerate a fi în număr de 30. Operele prezentate constituie un argument pentru susținerea afirmației potrivit căreia secolul al XVII-lea a reprezentat o perioadă de tranziție în evoluția muzicii de tradiție bizantină în Țările Române.

Tereza Sinigalia: *Biserici fortificate din Transilvania*. Pornind de la cartea lui George Oprescu, *Biserici-cetăți ale sașilor din Ardeal*, prezentînd o suită de diapozitive pe aceeași temă, a fost marcată, în fapt, continuarea unui drum jalonat prin unele repere de către profesor, cu comentarii și nuanțări interpretative referitoare la acest adevărat fenomen artistic european, deschis încă surprizelor pentru cercetător.

Un grup de colindători din sate din Teleorman au adus parfumul autentic al folclorului de Crăciun, încheind Sesiunea și vestind sărbătoarea.

IOANA VLASIU, TEREZA SINIGALIA

CRONICA EXPOZIȚIILOR BUCUREȘTENE.

Galeria ARTEXPO — Teatrul Național

EXPOZIȚIA DE SCULPTURĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ ÎN LEMN

Implantată în spațiu mai curînd cu vocația semnului arhitectural ce „cosmicizează” realitatea, decît a monumentului comemorativ (împovărat de semnificațiile istoriei), sculptura contemporană românească își datorează caracteristicile tradiției speciale privind condiția imaginii, din această zonă a Europei, dominată pînă tirziu de estetica bizantină. Timp de secole, profunda repulsie față de mimetism și volumetrie, ca și mai generalul dezinteres pentru individualizarea istorică (care ar fi alterat perfecțiunea scenariului sacru) au interzis ambele ipostaze ale concretului, ce converg în sculptură. Marea tradiție a artei române — (în versiune provincială) că și cea, mai veche, a idolilor arhaici, nu a supraviețuit, trupul omenesc abstrăgîndu-se în proiecția simbolică a templului, asimilîndu-se astfel lumii „ordonate”. La rîndul ei cultura țărănească a conservat o tradiție a formei plastice, fie în instalațiile tehnologice complexe, a căror valoare estetică este secundă, fie într-un antropomorfism metaforic, deghizat și readus la punctul de convergență cu universul, în care eroul și arborele — de pildă — se confundă, unde formele și simbolurile se invocă și se acoperă reciproc, iar semnele dobîndesc o extremă densitate. Cînd, la jumătatea veacului trecut, o nouă concepție urbanistică și o nouă accepție asupra istoriei, asupra personajelor proiectate deodată (ne aflăm în plin moment roman-

tic) în prim-planul sociodramei — impun acea sculptură-monument, figurativă și retorică, — se va declanșa interesul pentru volum și materie fără a se fixa, pe termen lung, sensul acestei portretistici atît de familiare Europei occidentale. De altfel, practica monumentului comemorativ ajungea în spațiul românesc într-un moment cînd, atins de scleroza academismului, pierdea teren în chiar arta europeană, ce își pregătea marile revoluții de limbaj. Desigur, au existat și există în școala românească portretiști remarcabili, de la aclimatizații sculptori ai familiei Stork, și pînă la pildă și chiar la cele mai tinere generații ce practică sporadic o portretistică în care preocupările pentru formă lasă loc prezenței modelului. Dar nu aceasta este direcția prin care sculptura românească a strălucit. Înainte ca deceniile realismului socialist să reactualizeze și să întărească suspiciunea față de figurație și naturalism, Paciurea, cu deschiderea sa spre imaginar, spre simbolismul nocturn, proliferînd în zonele suprarealului — și Brâncuși, cu abstracția sa sintetică, ce reactualiza nu atît un repertoriu de forme cît motivația filosofică a unei sintaxe, coborînd în substratul arhaic pre-european, trasau deja căile creației sculpturale românești majore. Tot acest substrat de motivații, și, poate, chiar penuria comenzii sociale, au condus la o mare libertate a artiștilor români față de orice alt conținut și față de orice altă sarcină semnificativă a operei, din afara esteticului. Majoritatea sculptorilor au creat în — și pentru — atelier, sau

în taberele și simpozioanele al căror program subtil era doar cel impus de mediu, de configurația spațiului geografic, și de dezbaterea asupra formei, inerente acestor provizorii colectivități artistice. O gratuitate densă în consecințe, a creat artiștilor, dincolo de absența (negativă) a suportului financiar — aceea stare de libertate ce s-a concretizat în orientarea spre semnificația profundă și spre modurile de semnificare nuanțate, hrănite din nivelele unei tradiții conștientizate în anvergura sa, sau moderniste din necesitate estetică, nu din nevoia captării publicului. Izolate în atelier sau în „rezervațiile” culturale (săli de expoziție, tabere) izolate deci într-un spațiu inactual (absolvit de actualitate) aceste opere de artă au fost scutite, deci de problemele sculpturii publice așa cum și-au impus ele canoanele, de la primele mari momente ale antichității, și cum continuă să funcționeze, în cazul monumentului modern. Dar tocmai din conștientizarea dimensiunii sale acuzat estetic, din această instaurare ca realitate independentă, necondiționată de alte mesaje, solicitată să funcționeze exclusiv prin forța artisticității — arta ultimelor decenii a regăsit drumul spre o semnificație compactă, voința de a vehicula informația și de a transforma spațiul public. Sacru sau profan, acest conținut a devenit activ. Abstractă sau intens subiectivă, sculptura ultimelor decenii are o anumită elocință laconică, un spirit al sintezei, un gust al grandorii — chiar cînd suportul e sărăcăcios sau efemer. Totul semnifică — iar opțiunea pentru materialul în care se concretizează ideea este cu atît mai semnificantă cu cît sculptura este prin excelență o artă a materializării ideii. Alegerea lemnului, într-o epocă în care materialele sintetice fascinează, dincolo de calitățile lor intrinsece, tocmai prin absoluta lor ne-naturalitate, introduce de la început în programul operei un set de semnificații inevitabil. De la început, solidaritatea uman-vegetal, rechemată cu toate

ramificațiile sale simbolice, întreg complexul cosmic al lemnului, în care simbolismul creștin și păgîn se întîlnesc — se află latent în sfera de sensuri implicată de „sumberul și bătrînul material” — cum îl numește Mircea Eliade.

Brâncuși a sculptat în lemn atunci cînd ieșea din tiparele rigori absolute. George Apostu l-a regăsit ca suport ideal al jocului dinamic din seria de *Pluturi*, din formele masive de troițe ale *Taților și fiilor*, din pateticele ipostaze ale ciclului cristic, Vida Géza și Ion Vlasiu au actualizat, în sculptura în lemn, o familiară mitologie populară și spiritul unei cioplitori fruste, specifice aceleiași lumi rurale. Ovidiu Maitec a relevat, prin întîlnirea dintre acest material — simbol al viului — și riguroasa tehnicitate dezimplită de orice empatie — drama ființei moderne. Gheorghe Iliescu Călinești și-a instalat discursul la granița în care obiectele tehnologice populare și ale arhitecturii converg, în timp ce Mihai Buculei a contrastat în semnul monumentalizat întreaga grandoare a arhitecturii de cult. Drumurile artiștilor români ce lucrează lemnul se despart și se întîlnesc pe aceste două mari trasee — antropomorfismul, stilizat, sugerat vag, evocat (Alex. Grosu, Elena Pîrvan) introdus într-un discurs narativ (Aurel Vlad, Nicolae Băndăraș) sau încărcat de patetism expresionist (Dup Darie, Mircea Roman) — și arhitecturalul (Mihai Buculei, Iulian Olariu, Romelo Pervolovici). Uman și arhitectural ce coincid, sub semnul fără ambiguitate sacru, la Marian Zidaru.

Expoziția de sculptură românească în lemn, deschisă de ARTEXPO, în noiembrie 1991, la galeriile 4 ale Teatrului Național, a încercat să pună în evidență tocmai coerența mobilurilor ce au condus o mare parte a artiștilor români să revină la acest material tradițional, ca și la elemente de limbaj și conținuturi a căror mare generalitate concretizează opoziția față de presiunea efemerului, ca textură materială și temporală.



NOSTALGIA AVANGARDEI

Inscripționată într-unul dintre programele anilor 1991–1993, lansate de UNESCO, expoziția „Sex of Mozart” are ca mobil actualizarea spiritului avangardist, încercarea de a instaura acest tip de atitudine. Avangardismul este o stare culturală specială, un fel de tinerete a cărei vitalitate uluitoare hrănește un negativism total și se hrănește din libertatea implicată de negarea oricăror filiere ale tradiției și a oricăror constrîngerii ce decurg din practica unor valori instaurate. Există momente istorice cînd acest spirit suspicios față de tradiție, ironic, nihilist chiar, dă tonalitatea configurației culturale. „Marile valori” sînt repuse sub semnul

întrebării sub imperiul unui impuls romantic, sînt demitizate, dobîndind, paradoxal, relevanță. Lumea modernă a practicat într-o manieră radicală demitizarea și ironia. A inaugurat, cu avangardismul anilor '20 destructurarea totală a limbajelor și demolarea eșafodajelor de tradiții, a acelor straturi de depuneri semnificante, de forme, materializări și gesturi prin care sensurile primare sînt rafinate — și, în aceeași măsură, pierdute. Gesturile irepetabile ale avangardei (imitînd în planul dezinteresat al artei demolarea, „incendierea” bibliotecii, ce se repetă destul de frecvent în istorie) funcționează prin unicitate și insolit. Anii '70 au împins nihilismul la expresii limită ca non-arta și anti-arta. Saturarea de negație conduce la o situație, la rîndul său extremă, pentru cei care au vocația

negării și cred în funcția sa curativă. Devenind tradiție, negarea își pierde operativitatea — și chiar sensul. Desuetudinea pîndește gestul care repetă modelul irepetabil. Pentru a se justifica, negativismul post-avangardist (trans-avangardist) trebuie să accepte tocmai o încărcătură culturală, un program teoretic bazat pe bibliografii impresionante. Avangarda contemporană este în esență o avangardă de citat, de filieră culturală, livrească.

Expoziția *Sexul lui Mozart* — organizată de criticul de artă Călin Dan, la Galeria Teatrului Național Etaj 4 a ARTEXPO — implică întreagă această dramă a resuscitării unui avangardism rechemat după perioada post-modernistă, caracterizată (de Harold Rosenberg) ca o epocă lipsită de mișcări de avangardă. Situație din care decurg și seducția sa și inevitabilele dezacorduri și sentimentul că programul nu a fost acoperit pe de-a-ntregul, ceva important rămînînd neformulat, iar starea vizată a fost deturnată. Ca orice act de avangardă, expoziția a fost concepută ca act provocator. Ea implică deci adresarea către public, trăiește și se justifică prin raportarea la acest public — a cărui menire este să fie uluit, scos din letargia automatismelor de lectură, antrenat într-o aventură intelectuală inconfortabilă — dar profitabilă prin noua perspectivă instaurată asupra valorilor ce-i asigurau o anume securitate. Superbă iluzie a criticului — căci prea puțin mai supraviețuiește astăzi din acel public asupra căruia șocul să aibă efecte curative. Strategia șocurilor prin schimbarea de perspectivă a fost utilizată un timp destul de îndelungat, instaurînd fie suspiciunea față de ideea de valoare, în sine, fie indiferența totală față de valori. Dar provocarea nu se adresa, desigur, doar publicului, ci — poate în primul rînd — artiștilor înșiși. Lor le era propusă enigma propriilor mobilități profunde, pentru ei se pregătea scenariul descinderii în zonele obscure în care genialitatea, sexualitatea (vitalismul, tropismul spre lume, spre experiență, tulburea fascinație a materiei) și moartea se împletesc, generînd marile mituri și modele, și tot pentru ei funcționa, în primul rînd, invitația de a medita asupra valorii culturale și destinului ei, asupra atmosferei sociale și a creației, asupra modului artei de a se integra civilizației momentului, transpunîndu-i tonalitatea, sau de a-i opune valorile contrastante ale unor adevăruri de care ea s-a îndepărtat, pe care le-a pierdut. Artiștii s-au văzut în fața unui program incitant, care le propunea un foarte amplu cîmp de meditație prin mai multe teme, fiecare putînd furniza o premisă pentru operă. De la raportul între opera de artă și realitatea civilizației la relația între opera de artă și realitatea umană se întinde o zonă de posibilități de opțiune de care depinde atitudinea, tipul răspunsului. Tabuurile supuse reconsiderării critice — sexualitatea și geniul, în acest caz — și ideea însăși de tabu, mitul și demitizarea — iată, din punct de vedere teoretic tot atîtea posibile conținuturi.

Dificultatea provine tocmai din această autoritară prezență a unui conținut, tocmai din apelul la formularea unei atitudini. Pentru criticul ce concepe programul, întreaga rezonanță bibliografică, tot acest nucleu contradictoriu și toată această amplă aură de semnificații ce pot fi infinit nuanțate, îmbogățesc discursul. Jocul teoretic este cu atît mai fascinant cu cît ideile ce se confruntă sînt mai fin detașate iar planurile întîlnirii lor mai subtile. Pentru artist calea este însă, de obicei, opțiunea și nu dezbaterea. În fecunda ei ambiguitate, opera nu poate, totuși, epuiza seriile de comentarii, de distanțări și nuanțări critice ale textului teoretic. De aceea, multe răspunsuri date de artiștii ce au expus acest generic, au fost fie prea sub simpliste, ilustrînd comod termenii enunțului — SEX, MOZART — fie cu totul îndepărtate de temă. Dar au existat un număr de reacții cu adevărat relevante, polarizate pe de-o parte de asumarea încărcăturii dramatice a temei, de coliziunea între existențial și cultural, între patetismul vieții și capacitatea artei de a converti josnica pasiune în splendoare, în armonie, în semnificație, iar pe de altă parte de reconsiderarea frivolului ca valoare culturală, de jocul elegant în teritoriul rafinat al gratuitului, opus tocmai urgențelor, primarului, instinctelor radicale ale vieții și morții. Theodor Graur, cu instalația (sticlă spartă, pantofi de balet) — centrată de un tablou grav, în tonalități dramatice (dominate de negru), de un realism lapidar; Valeriu Mladin, cu compozițiile expresioniste în raporturi cromatice violente, practicînd o epică explicită, pe care intensitatea pasiunii, violența și strălucirea culorii, libertatea gestului o încarcă de tensiune; Marcel Bunea, cu marile sale lucrări cu suprafețe acoperite de mase cromatice dinamice, agitate de o mișcare imperioasă, și cu temele formale ambigui, rătăcind prin materie; Aurel Bulacu, cu expresionismul său cromatic rafinat și decupajele crude asupra formei — propun această variantă a asumării complexului semantic propus în cele mai intense dramatice implicații ale sale. Tot în zona asumării grave a semnificației se plasează lucrarea lui Ion Bitzan. Monumentul său precar (falus, coloană, adăpost) reface, explicit coincidența metaforică între om, loc, ax al lumii — cu tot cîmpul de aluzii la rolul epifaniei în vechile cosmogonii, la practicile rituale, și la topirea lor în ritualurile actuale moderne (concert, teatru, etc.) și tot acestei arii îi aparține și instalația lui Vasile Cercel, implicînd termenii dezbaterii în zonele unor semnificații mai largi, ale întîlnirii dintre materie — apă, pămînt — și formă funcționînd ca principiu arhitectural și semn. Zona frivolității — ca atare, ca subiect, ca principiu — oferă cu lucrările Getei Brătescu din ciclul *Doamna Olivier și Cavalerul Thonet*, cu cărțile Doinei Simionescu, cu obiectele create de Bone Rudolf, Laszlo Ujvaroszy, și Dorel Găină — o versiune interpretativă la fel de convingătoare. Dan Perjovschi și Andrei Oișteanu evoluează în cadrul jocului, ironic și

liber de orice spirit polemic. În jurul acestui nucleu, „cuvinte ale tribului”, mai mult sau mai puțin distilate, jocuri ce se opresc în lipsa de dimensiune a ilustrației, fronde cu anvergură modestă sau lucrări ce pot fi prezente în cadrul indiferent cărui program.

Inițiatorul expoziției a fost, după cum o declara el însuși, surprins de gravitatea răspunsurilor, pozitive sau negative — căci refuzul participării nu a fost în cazul artiștilor reflexul dezinteresului ci o opțiune argumentată. Demitizarea geniului pare o temă fie devenită desuetă, prin decăderea în nivelele cele mai de jos ale culturii, fie prea gravă și dureroasă pentru artistul aflat singur, în aria închisă a problemelor sale, incapabil ori dezinteresat de comunicarea cu contemporanii săi, fie inactualizată de o viziune diametral opusă — aceea a artistului ce proiectează mediul, ce dirijează dorințele și reacțiile, a artistului cu funcție de decizie în societate — artistul de tip constructivist, artistul educat în spiritul Bauhaus-ului. Sexualitatea, la rîndul său, a încetat să mai fie învăluită în mister, să funcționeze ca tabu, comentată și „relevantă” la toate nivelele, de la analiza psihologică la prezentarea imediată, brutală, de la exhibiționismul rafinat la imaginea grosieră.

Pentru mulți artiști atingerea celor două zone a rămas fără ecou.

Expoziția, însă, a reușit, în mare parte, să-și atingă ținta, chiar dacă ecoul său în rîndul artiștilor a fost limitat (majoritatea participanților fiind cei deja bine cunoscuți pentru spiritul lor avangardist și receptivitatea la perspectivele teoretice noi), și chiar dacă publicul a fost redus ca număr și moderat în reacții. Șocul s-a produs chiar în lumea artistică, doritele, rîvnitele reacții denunțatoare (fără de care provocarea s-ar fi consumat în gol) au venit din rîndul criticilor de artă, al unor reviste la care te așteptai să riposteze violent, și al altora, prin a căror reacție violentă constați îndepărtarea de mai vechiul lor statut cultural. Criticii ca Tudor Octavian și Cornel Radu Constantinescu nu au întîrziat să denunțe expoziția — răspunzînd prompt atacului la obișnuințele de lectură și demonstrînd că avangarda, chiar atinsă de sindromul citatului și bibliografiei, chiar devenită livrescă și intrată în tradiție, reușește să fie încă activă. Și reușind să demonstreze — întreg acest complex, expoziție și reacții ofensate, program acceptat, deturnat sau refuzat — că atîta vreme cît sînt resimțite a fi în primejdie valorile — și tabuu-rile, există.



AFIȘUL POLONEZ (1890 – 1990)

Deschisă în cadrul schimburilor româno-poloneze, la Galeria de la Teatrul Național, a ARTEXPO, expoziția *Afișul polonez — 100 de ani de creație*, ne pune în contact cu unul dintre domeniile în care arta poloneză s-a remarcat prin contribuții originale, și chiar prin formularea unei atitudini deosebite față de scopurile acestui gen de opere. Nu întîmplător, desigur, domeniul afișului — ca sinteză între faptul extraestetic și elaborarea artistică, între un conținut ce trebuie nu doar comunicat, ci impus atenției — și forma cea mai adecvată pentru a-l impune, a devenit pentru artiștii polonezi terenul unor experiențe atît de interesante.

Originalitatea acestei școli naționale, care manifestă, dincolo de diversitatea stilistică inerentă, o unitate de orientare, se bazează pe apelul la imaginar, pe implicarea spectatorului în trama unei realități misterioase, pline de semnificații ce se deschid în spatele enunțului imediat, deseori dominată de o incitantă ambiguitate. Asemenea modalități diferă în mare

măsură de regulile specifice ale genului, de șocul optic, de claritatea informațională, de simplificarea și codificarea vizuală maximă a mesajului destinat unei receptări instantanee, în fine, de repetarea imaginii (prin serializare și multiplicare) ca mod de a o fixa în conștiința privitorilor involuntari. Am putea afirma că afișul polonez nu se adresează (decît prin efectul difuzării sale urbane) acestui privitor indiferent, ci unui spectator, care urmărește nu atît informația brută, cît complexul de informații culturale implicate în formularea stilistică. Tehnica fixării mesajului este mai curînd cea a persuasiunii, sau a asociațiilor inedite, neliniștitoare. Imaginile implantează în subconștient un nucleu semnificativ ce activează o serie de legături complexe, de reacții emotive, conducînd spre opțiuni și dorință. O demarare spre zonele esteticului pur, spre acea „distilare a cuvintelor tribului” prin care definea Mallarmé artisticul, caracterizează afișul creat în Polonia mai cu seamă în a doua jumătate a secolului XX, cînd, ca în toată arta est-europeană, se ieșea de sub presiunea unei dogmatice servituți politice și sociale, a esteticii dirijate, iar arta se formula ca o formă de libertate — ca forma de libertate prin excelență.

Presiunea funcției comerciale neexistând într-o economie lipsită de concurență, genul s-a dezvoltat într-o zonă de autonomie culturală ce a contribuit fără îndoială la caracterul său elevat și estetizant.

Expoziția propune o perspectivă istorică asupra fenomenului, însoțind colecția de lucrări ce aparțin unor celebri autori de afișe ai anilor '70—'90 (Sadowski, Stasys, Masluszczak, Staniszewski, Marszaek, Kawalerowicz, Majewski, Czerniawski, Lustyk, Medezeniec, Wauski, Starwieski, Swiwezy) cu un montaj din grafica afișistă de la sfârșitul veacului trecut și din anii 1920—1930 de efervescență avangardistă.

Încă de la începuturile sale, afișul este condiționat, ca întreaga artă a Poloniei, de istoria sa ce întreține și exaltă spiritul național. Alături de deschiderea spre modernitate, — al cărei spirit internaționalist-antinaționalist prin valorile universale promovate, este destul de prost primit în mediile culturale tradiționaliste — această urgență a politicului, a eliberării naționale, furnizează un conținut presant primelor afișe, dînd timbrul specific creației unor artiști ca Antonin Romanowicz, Stanisław Ligon, Jerzy Guelbard. Pe de altă parte, o sursă la fel de importantă a afișului este, încă de la început, lumea spectacolului, de la rafinatul spectacol de teatru la cel de variété și circ și la sărbătorile populare. Această legătură întreține cealaltă caracteristică a genului: disponibilitatea, libertatea improvizăției, exuberanța formală, atenția față de conținutul cultural, convergența între diversele genuri artistice — calități ce vor asigura farmecul afișului polonez. La începutul secolului XX, influențele gîndirii moderne pur plastice sau referitoare la rolul social al esteticului, se fac resimțite. Iau naștere o serie de societăți și grupări ce promovează spiritul modern. În 1901, se înființează „Societatea Poloneză de Artă Aplicată” ce grupează artiști ca Franciszek Maczynski, Karel Frycz, Kazimiers Sichulski, Iosef Czaikowski — sub semnul unei estetici aplicate, de tip ruskinian, enunțată în textele program ale poetului Ciprian Norwid. Decisiv este rolul grupării Blok (fundată în 1924 de W. Szczęsny și K. Kobiński) și, în general al mișcării formiștilor, ai căror exponenți principali, Leon Chwistek, Z. Prenaszke, T. Czyżewski, S. Witkiewicz, Katarina Kobińska — acoperă prin operele lor teoretice și artistice cele două mari direcții: angajamentul social de tip constructivist și estetismul purist, înnoind, însă, radical, limbajul artistic. Revista

Forma Praesens pune în circulație idei și imagini vizuale de avangardă. Tadeusz Kulisiewicz fondează asociația graficienilor — *Ryt*. Afișul reflectă această stare avangardistă. Formiștii — Tytus Czyżewski, S. Witkiewicz atacă și acest gen. Afișistii timpului — A. Waiword, M. Borman, Borianowski, J. Knothe, T. Treprewski, A. Bowbeski, J. Mucharky, A. Stżypinski — ilustrează programul complex dominat de elemente cubiste, futuriste, expresioniste, constructiviste și sintetizat de formiști. În 1930 se înființează Atelierele grafice (RUH) și Atelierele poștei și telecomunicațiilor (PAR), și ia avînt afișul publicitar, reprezentat, de pildă de Tadeusz Gronowski. Este un climat prosper și deschis, generos pentru producția artistică.

Anii războiului, apoi anii de dominație sovietică au orientat din nou afișul — ca și întreaga artă — spre un conținut politic. Cu atît mai spectaculoasă este renașterea școlii de afiș din anii '60—'70, care aduce una dintre cele mai fascinante contribuții la istoria modernismului postbelic din Estul Europei. În majoritatea țărilor est-europene, suprarealismul a fost unul dintre curentele care, slujindu-se de virtuțile tehnice ale academismului cultivat de realismul socialist, a eliberat arta țărilor supuse acestei filosofii îngust materialiste și a esteticii sumare generate de ea, de programul politic, de povara reprezentării unei realități banale, eroizate, deschizîndu-se spre imaginar. În Polonia această stare este cultivată cu intensitate. Visul, teatrul, ficțiunea, sînt receptate ca *stări* privilegiate, în care misterul, miracolul, intimitatea, umanul în toată nuanțata sa densitate — se pot refugia și pot fi exprimate. Artele ce practică acest imaginar eclectic și fecund relevă și ascund totodată. Ele utilizează limbajul unei libertăți de inițiați, dar capabil să atragă și spectatorii unui public nepregătit, conducîndu-l spre reflecție și reverie. „Aujourd'hui — scrie Josef Szaina, autorul montării avangardiste a unor spectacole la Teatrul din Varșovia, în anii '70 — la poésies est une image. Cela exclut la tautologie et laisse la faculté d'une supposition d'une opposition individuelle”. („La Pologne”, mars 1972).

De aici decurge acea autoritate a suprarealismului, cu larga sa deschidere spre subconștientul colectiv, cu structurile sale mitice latente în spatele gesturilor ce alcătuiesc trama cotidianului și spre psihologia individuală, cu infinetele-i nuanțe subiective, restituind ființei, personajului, întreaga bogăție, redusă

de schematizările unui social disciplinat de lecturi statistice. Suprarealismul integrează, pe de altă parte, lectura insolită a faptelor, dilatăndu-le aura semnificațiilor — iar afișiști ca Starewski, Pagowski, Stasys, Wakuski sînt reprezentanții acestei direcții.

Expresionismul — în registrul dramatic sau ludic — marchează o altă zonă în care realitatea ființei se relevă, prin intermediul lunii sau reîntorcîndu-se, mereu către universul secund al culturii. Teatrul, filmul, pictura și sculptura poloneze ale ultimelor patru decenii au explorat acest dublu filon, iar afișul oferă, la rîndul său, o convingătoare demonstrație. Operele lui Sadowski, Marsazek, Kawalero-wicz, Jerzy Czerniawski, prezente în expoziție, ilustrează direcția expresionistă. Așa cum au integrat la un moment dat mișcări de idei ale momentului (imageria hippie, de pildă) artiști creatori de afiș, citează și prelucrează,

transpunînd în limbajul artistic foarte liber, dominat de acest expresionism jucăuș și ironic, expresii ale artei infantile sau naive, inscripțiile ce poluează ambianța urbană — expresii ale unui spirit popular încă nefiltrat și nedecantat — creînd în acest fel o subtilă continuitate vizuală între imaginea artistică și realitatea străzii (putem cita unele dintre afișele lui Lustyk).

Firește nu lipsesc direcțiile legate de abstracția constructivistă, de cinetism și op'art (ilustrate de pildă de Cieszewicz), sau ale eclectismului post-modern, reprezentat de Swierzy.

Din 1966, cînd, la inițiativa lui Josef Mreszczak se organizează prima Bienală Internațională de afiș la Varșovia, s-au desfășurat (pînă în 1990) treisprezece ediții ale acestei importante manifestări care aduc în atenție metamorfozele unui gen din ce în ce mai autoritar afirmat ca zonă a artei autentice. La situarea în zona celui mai elevat estetism, la rafinarea limbajului său și orientarea mobilului spre informația complexă culturală, dincolo de mesajul imediat, școala afișului polonez a contribuit esențial.

ALEXANDRA TITU

* * * *Váradí Kőtöredékek*; Budapesta, 1989.

Volumul intitulat „Váradí Kőtöredékek” (Fragmente de piatră de la Oradea), a fost editat la Budapesta, în 1989, de Institutul de Istoria Artei al Academiei Ungare. Autorii volumului și-au propus repertorierea sculpturii medievale în piatră din patrimoniul Muzeului Țării Crișurilor de la Oradea.

În funcție de proveniența pieselor, materialul a fost grupat de autori în două capitole. Primul, cu 203 fișe de catalog, cuprinde sculpturile ce provin de la cetatea din Oradea, iar al doilea, cu 11 fișe de catalog, prezintă sculptura medievală de la Siniob, Mineu și Sintion aflate toate în muzeul amintit de la Oradea.

Prezentarea cronologică a sculpturilor este întreruptă de cîte un studiu, care prefațează de fiecare dată epocile, grîpurile stilistice, marcate de piesele aflate în colecție, sculpturi ce se constituie totodată în repere pentru construcțiile eclesiastice și laice de odinioară din cetatea Oradei sau de la Siniob și Sintion.

În anexa primului capitol (pag. 195–250), autorii publică în extenso materialul relativ bogat de arhivă, aflat la Comisia Națională a Monumentelor de la Budapesta și în colecțiile Muzeului din Sopron (Ungaria), rezultat în urma cercetărilor arheologice și a măsurărilor efectuate în cetatea de la Oradea la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Volumul este însoțit de desene și fotografii, realizate în diferite perioade, începînd cu sfîrșitul secolului trecut, prin urmare o parte a materialului ilustrativ are valoare de document unic pentru piesele care s-au deteriorat sau au dispărut de-a lungul anilor. Rezumatul amplu în limba germană (pag. 275–285) oglindește structura cărții.

Studiul *Date referitoare la istoricul cercetării privind cetatea de la Oradea*, semnat de Kerny Terézia (pag. 15–20), care prefațează cap. I din volum, rezumă etapele și obiectivele cercetărilor începute după 1857, anul în care cetatea își pierde caracterul de redută, fără să fie însă dezafectată.

Primele cercetări, impulsionate în 1872 de înființarea muzeului comitatului Bihor, s-au rezumat la înregistrarea fragmentelor de sculptură, încastrate — evident în amplasament ulterior — în zidurile cetății.

În 1881, în aripa de sud-vest a cetății interioare, cu ocazia demolării unor clădiri ale cazarmei, se descoperă ziduri medievale identificate de Romer Floris cu rămășițe ale construcțiilor portalului de vest ale catedralei de odinioară. Numeroasele fragmente de sculptură medievală recoltate din zonă polarizează interesul specialiștilor și declanșează șirul demersurilor pentru obținerea aprobării de săpătură în curtea cazarmii. Chiar după obținerea acestei aprobări (în 1882), mersul cercetărilor depinde de confruntările interesului științific cu cel al obiectivului militar.

Fundațiile descoperite, identificate atunci cu catedrala Sfîntului Ladislau, au fost publicate pentru prima oară de Henszlmann Imre, în 1882 (pag. 16, 18, nota 9), în urma sondajului arheologic efectuat de autor în zona turnului de sud al bisericii. Raportul preliminar realizat de Romer Floris în urma săpăturilor din 1883 anunță, printre altele, găsirea fundației turnului de nord-est al bisericii (pag. 16, 18, nota 11). Nici săpăturile inițiate de Karácsonyi János în 1911 nu au realizat însă dezvelirea integrală a fundațiilor catedralei, inaccesibile în unele zone din cauza construcțiilor moderne în funcțiune.

În 1896 majoritatea fragmentelor de sculptură medievală descoperite cu ocazia săpăturilor din anii 1881–1883 sînt depozitate în noua clădire a muzeului din localitate, unde mai tîrziu a fost adus și materialul rezultat în urma săpăturilor din 1911–1912.

Studiul lui Takács Imre, *Catedrala de la Oradea din epoca arpadiană, izvoare istorice și sculpturi în piatră din secolele XII–XIII* (pag. 21–27), adună și analizează valoarea de document a informațiilor referitoare la biserica inițială din cetatea Oradei, demolată, după refaceri și transformări succesive, cu ocazia construcțiilor efectuate în secolele XVI–XVII în cetatea respectivă. Autorul își propune, odată cu critica izvoarelor scrise referitoare la istoria construirii și la edificiul catedralei, reanalizarea rezultatelor obținute cu ocazia săpăturilor efectuate în cetate în anii 1881–1883.

După ce enunță că nu se cunoaște data exactă a înființării episcopiei catolice de la Oradea și că tradiția consemnează realizarea ei în două etape, Takács Imre invocă ca prim izvor referitor la problema studiată *Cronica pictată de la Viena*, în care se consemnează că regele Ladis-

lau (1077—1095) în locul numit Oradea a ctitorit o „mănăstire” (pag. 21, 26, nota 2). După autor termenul de mănăstire — exclus să aibă sens de episcopie — a fost folosit pînă în secolul al XIV-lea și în sens de capîtlu. Identitatea propusă este susținută și de un alt izvor (pag. 21, 26, nota 4), după care Ladislau inițial ar fi înființat un capîtlu, ca mai tîrziu să-l transforme în episcopie. Referitor la data ctitoririi, Takács Imre acceptă ipoteza, bazată pe o descriere din cronica amintită de la Viena, după care ar fi în jurul anului 1091, eventual în 1092.

Nu se cunoaște nici o informație în legătură cu data inițierii șantierului sau cu cea a finalizării construcțiilor. Autorul respinge ipoteza din literatura de specialitate care leagă terminarea bisericii de anul 1095, cel al morții lui Ladislau, invocînd documentul papal (pag. 22, 26, nota 7), care susține că regele a fost înmormîntat inițial la Somogyvár (în Ungaria), documentul care indică indirect și că edificiul ecleziastic de la Oradea nu era terminat la data respectivă.

Referitor la aspectul și planul catedralei, pomenind prezentarea ei de către Balogh Jolán (*Varadinum, Várad vára*, „Cahiers d'histoire de l'art”, 13/1—2, Budapesta, 1982, vol. I, pag. 10), drept o biserică „monumentală” cu coloane, avînd cîte un turn la cele patru colțuri, Takács Imre ajunge la concluzia că nu poate fi acceptată nici o informație sau ipoteză fără rezerve, exceptînd existența în sine a bisericii, terminată cîndva, pînă în 1134, an în care se ține între zidurile ei un sinod.

La fel sînt puse sub semnul întrebării și ipotezele privind intervențiile ulterioare, eventuala reconstruire a ei în epoca romanică, cum ar fi cea postulată pentru după 1192, anul sanctificării regelui Ladislau, în situația în care, majoritatea documentelor episcopiei au fost nimicite odată cu distrugerile provocate în cetate de invazia tătară din 1241. Doar reconstruirea de la mijlocul secolului al XIV-lea se consideră a fi sigură.

Rezumînd rezultatele cercetărilor arheologice efectuate în cetatea de la Oradea, autorul arată că în anul 1881 s-a descoperit fațada de vest din secolul al XIV-lea a catedralei și nu a ctitoriei lui Ladislau, iar în 1883 ziduri aparținînd probabil navei și fundații ale acestora spre est, pînă la o distanță de cca 50—55 m. de la frontonul vestic, fără să se dea de vreo urmă a fundației absidei. Iar săpăturile din 1911 au indicat că altarul se situează mult mai departe, spre est, în raport cu zona propusă în 1883 pentru amplasamentul acestuia și că suprafața lui circumscriasă de aceste ultime cercetări pare mult prea mare în raport cu lărgimea navei.

Tot în această ordine de idei, autorul studiului consideră că planul general, realizat în urma săpăturilor din 1881—1883 de Henszlmann Imre (pag. 23, 27, nota 19), nu oferă aproape nici un punct de sprijin pentru delimitarea planului de epocă romanică al bisericii analizate. Edifi-

ciul cu absidă semicirculară și patru turnuri de colț, desenat pe plan în interiorul zidurilor identificate cu cele rezultate în urma refacerii din secolul al XIV-lea a catedralei, după opinia autorului, a fost inspirat mai degrabă de modelul oferit de prima catedrală de la Kalocsa, decît de fundațiile răzlețe, descoperite în incinta cetății de la Oradea, reconstituite arbitrar.

Reținînd ipoteza lui Gyalokay Jenő (pag. 23, 27, nota 21), după care reconstruirea din secolul al XIV-lea a catedralei nu a afectat lărgimea inițială a navei, pentru care ar pleda îngustimea ei relativă în raport cu altarul gotic, în concluzie, Takács Imre este de părere că, doar noi săpături arheologice ar fi în măsură să stabilească întinderea și planul exact al catedralei de epocă romanică de la Oradea.

Analizînd în partea a doua a studiului sculpturile în piatră descoperite cu ocazia săpăturilor efectuate în cetate (catalog 1—20), autorul consideră că stabilirea legăturii acestor fragmente de o valoare artistică minoră cu fazele de construcție ale catedralei comportă multe dificultăți și că, în majoritatea cazurilor, aceste raporturi nu pot fi elucidate. Tot în acest sens este invocată și constatarea privind incertitudinea provenienței acestor fragmente din zidurile catedralei analizate.

Cu ocazia amplelor lucrări de reconstruire din secolele XVI—XVII se pare că au fost refolosite atît pietrele zidurilor semiruinat din cetate cît și a celor din preajma sau din împrejurimile Oradiei, iar în incinta cetății este pomenită demolarea, în anul 1618, chiar a unei alte construcții ecleziastice, a „bisericii mai mici” (pag. 24, 27, nota 25).

Cele două baze de coloană și capitelul cu croșet (catalog nr. 17—19 și nu 18—20, cum indică autorul la pag. 25) extrase din ruinele cetății Piatra Șoimului, situată la est de Oradea, au fost reîncastrate aici foarte probabil cu ocazia lucrărilor amintite de fortificare din secolele XVI—XVII, ce s-au extins și asupra altor obiective din zona Oradiei. Aceste fragmente, documente ale arhitecturii gotice timpurii, de undeva din zonă, de la Oradea, de la Sîniob, sau Abram — proveniențe înșirate de către autor drept posibile — ilustrează totodată marile prefaceri din pragul epocii moderne ce au șters poate definitiv și prin dizlocarea materialului litic urmele peisajului arhitectural de odinioară din zona respectivă.

Al treilea studiu din volum *A doua biserică a lui Andrei Bători, mărturii ale reconstruirii catedralei din secolele XIV—XV*, semnat tot de Takács Imre (pag. 39—52, catalog nr. 21—120), urmărește reconstituirea succesiunii intervențiilor privind refacerea catedralei de la Oradea și a rezultatelor acestor transformări inițiate și realizate în mare măsură de episcopul Andrei Bători.

Sprijinindu-se pe informațiile cuprinse în *Chronicon Waradiense* (pag. 39, 49, nota 1), autorul socotește că prima intervenție a episcopului Andrei Bători (1329—1345), amintită

de izvorul citat, s-ar referi la lărgirea, la reconstruirea fațadei de vest a catedralei, anul 1337 constituind un posibil *terminus ante quem* pentru terminarea lucrărilor. După Takács Imre, nu poate fi pus sub semnul îndoielii inițierea noilor construcții de către episcopul Andrei Bători, personalitate influentă, cu legături importante la curtea angevină într-o perioadă în care venerarea regelui Ladislau, înmormântat la Oradea, tinde să ajungă la apogeu, sfântul cavaler devenind simbolul legitimității domniei. În acest context, s-ar explica dezvoltarea artistică deosebită a Oradei, a cărei catedrală a devenit loc de pelerinaj și loc de veci chiar pentru capete încoronate și anturajul lor.

Fragmentele de sculptură, descoperite *in situ* în anul 1881 (catalog nr. 21—25, fig. 22—23), la fațada de vest, construită probabil de episcopul Andrei Bători, indică un portal cu ambrazura în retragere treptată. Amintind de tipul larg răspândit în epoca romanică, acest portal este pus în legătură de către autor cu alte două de la Levoča (portalul de nord al bisericii Sfântul Iacob și cel de sud-vest al bisericii minorile din aceeași localitate), invocate drept posibile analogii. Iar dacă în privința situării lui în edificiu s-ar adevăra că partea exterioară a ancadramentului ieșea înaintea cîmpului fațadei, deci nu s-ar înscrie în același plan cu zidul de vest al bisericii, ar trebui invocate și alte analogii cum ar fi cele de la Alba Iulia (Catedrala romano-catholică), Cîrța, Reghin.

În continuare, referitor la resturile de zidărie, descoperite la dreapta portalului, tot în 1881, ce au stat la baza reconstituirii fațadei din secolul al XIV-lea a bisericii, Takács Imre contestă autenticitatea planului publicat de Henszlmann Imre în privința amplasării celor două turnuri de vest în raport cu nava. Autorul observă că atât în cunoscuta gravură a lui Georg Houfnagel, de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, cît și în schița din 1598 a lui Giovan Marco Isolani, cele două turnuri de pe fațada de vest apar în mod evident ca proeminente în raport cu partea centrală a fațadei, depășind în lărgime și zidurile laterale ale navei.

Această fațadă, inspirată de tipul acelora din secolul al XIII-lea, amintește de frontonul de vest al catedralei de la Alba Iulia, unde însă cele două turnuri sînt adosate, ca și de frontonul, lărgit tot în secolul al XIV-lea, al catedralei de la Éger (din Ungaria).

După opinia autorului, soluția arhitecturală a lărgirii frontonului de vest prin care s-a realizat o primă mărire a bisericii de la Oradea, pledează implicit în favoarea ipotezei după care, reconstruirile din secolul al XIV-lea nu ar fi afectat lărgimea inițială a navei.

Referitor la fațada care ar fi fost înlocuită cu ocazia lucrărilor inițiate de episcopul Andrei Bători, autorul consideră că nu există date suficiente pentru a se pronunța fără echivoc, acceptînd totuși, pe baza planurilor existente, posibilitatea ca ea să fi avut o structură asemănătoare cu cea din secolul al XIV-lea și că

în momentul refacerii, biserica ar fi fost lungită spre vest, eventual cu două travei.

Reconstruirea de mare anvergură a catedralei, începută în 1342 tot de episcopul amintit, s-a realizat și la Oradea prin aplicarea procedului larg răspândit în evul mediu, conform căruia zidurile viitoare construcții eclesiastice sînt ridicate în jurul vechiului edificiu, demantelat doar în momentul în care noua biserică poate să-i preia funcția.

În această nouă fază a construcțiilor lucrările au început în partea de est a catedralei, mergînd pînă la zidurile presupusului transept, după cum indică și rămășițele sanctuarului, descoperite în anii 1911—1912.

Urmele masive de fundații, realizate din piatră brută cu mortar de var, în scopul rigidizării solului afinat, pledează pentru o suprastructură deosebit de grea.

Disparația aproape fără urme a acestui sanctuar se explică prin vicisitudinile din secolul al XVI-lea prin care a trecut cetatea Oradei. Astfel, după dărîmarea altarelor și jefuirea în 1565 a mormîntului sfîntului Ladislau, soarta catedralei a fost definitiv pecetluită de ordinul din 1581 al lui Ștefan Báthory care hotăra transformarea părții de vest a bisericii în depozit de muniții, iar a sanctuarului în bastion pentru artilerie. În urma acestei dispoziții zidurile sanctuarului au fost demantelate pînă la temelii, materialul de construcție rezultat fiind refolosit la noile ziduri și porți (pag. 43, 50, nota 25). Prin urmare — arată autorul — această construcție nu mai apare în gravura lui Georg Houfnagel.

Revenind la momentul ridicării sanctuarului, Takács Imre rezumă etapele construirii acestuia. În lipsa unor reprezentări sau descrieri concludente autorul încearcă să reconstituie edificiul coroborînd datele oferite de săpăturile arheologice cu informațiile oferite de documentele scrise, referitoare cu precădere la ctitori.

În 1345, la data morții lui Andrei Bători, se pare că a fost deja ridicată pînă la acoperiș corola de capele în jurul absidei vechi, încă în picioare, ele neavînd nici o legătură arhitecturală cu aceasta din urmă, fiind boltită și sfințită doar capela cu hramul Sfîntul Andrei, locul de veci al episcopului ctitor.

Restul capelilor au fost boltite în ordinea ctitoririi noilor altare (altarul Corpus Christi este pomenit în 1351, cel al Sfîntului Ioan Evanghelistul și al Sfîntului Dumitru în 1355, iar al Sfîntului Dominic în 1374, cînd în capela cu acest hram a fost înmormîntat episcopul Dominic Bebek etc.). Probabil tot în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, au fost realizate pilaștri și boltirea deambulatoriului, ca un document papal din 1402 să pomenească deja „noul sanctuar” al bisericii de la Oradea (pag. 43, 50, nota 34).

Începînd cu 1395, anul înmormîntării la Oradea a reginei Maria, soția lui Sigismund de Luxemburg, rolul de ctitor al regelui la construcțiile din cetate devine evident. În 1406,

într-o scrisoare regală de privilegiu, Sigismund face publică hotărârea sa privind alegerea catedralei de la Oradea ca loc de veci.

Anul 1407, cînd se pomeneste ridicarea altarului principal, este considerat un *terminus ante quem* pentru terminarea lucrărilor care, în ultima fază au însemnat și racordarea noii construcții la vechea navă, prin interpunerea unui transept, după cum par a indica rezultatele săpăturilor arheologice.

Căutînd să lămurească structura arhitecturii din zona de racordare, Takács Imre consemnează informații care prezintă un deosebit interes și pentru structura anterioară a catedralei, pentru planul edificiului în epoca romanică. Astfel, se precizează că „cele două turnuri de est”, fără să se cunoască soluția concretă a amplasării lor, au fost în legătură cu zidurile identificate prezumtiv drept brațe ale transeptului. Aceste turnuri „au fost într-o relație organică și cu partea mai veche a construcției, deoarece în 1329, episcopul Ivanka a fost înmormîntat în sacristia capitelului, situată sub «campanila» de nord-est” (pag. 44). Iar în nota 38 (pag. 50) — oarecum în contradicție cu poziția critică, fermă, a aceluiași Takács Imre din studiul anterior, referitoare la rezultatele cercetărilor privind catedrala de epocă romanică — se consemnează în continuare că „această informație pare a întări apartenența turnurilor estice la edificiul existent înaintea reconstruirii de către Bători. Astfel, nu este exclus ca biserica de epocă romanică să fi avut într-adevăr patru turnuri, nu însă în forma în care a fost ea imaginată de Henszlmann”.

Planul corului, propus de autor mai degrabă ca o ipoteză de lucru, s-ar compune deci dintr-o absidă, delimitată de deambulatoriu prin stilpi masivi, ce susțin împreună cu sistemul de contraforturi greutatea bolților și capele dispuse radial în jurul deambulatoriului, terminate cu absidiole poligonale. Suprafața ocupată de această construcție ar atinge 50 de metri în lățime, iar spre est s-ar întinde pînă sub construcțiile cazarmei, în picioare și azi.

Astfel reconstituit, sanctuarul de la Oradea trebuia să fi fost asemănător pînă și în dimensiuni cu cel al catedralei de la Praga, unde piatra de temelie a noii construcții s-a pus în anul 1344. Analogie mai apropiată în spațiu și în timp pare să prezinte însă corul catedralei de la Eger.

Analizînd materialul litic de epocă gotică provenit din cetate și aflat azi în patrimoniul Muzeului Țării Crișurilor, autorul stăruie asupra unei baze poligonale de coloană adosată (catalog 28, figura 20, 21). Acest fragment, sculptat din nou în secolul al XIV-lea în vederea refolosirii, păstrează încă o parte a profilului romanice din secolul al XIII-lea. Proveniența posibilă a bazei de coloană dintr-una din capelele sanctuarului asigură datarea ei la mijlocul secolului al XIV-lea.

Aceeași încadrare cronologică i se propune și fragmentului de baldachin (catalog 31, figura

25) considerat ca o mărturie pentru existența în epocă a unei serii de statui în decorul catedralei.

Din seria fragmentelor databile în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, păstrate în număr relativ mare, profilul de ancadrament, sau nervură, bogat și variat articulat (catalog 43, figura 35), indică, prin analogia pe care o prezintă cu profile de la biserica Sfînta Maria din Buda, și legături stilistice ale șantierului catedralei orădene.

Fragmentul de consolă cu un cap de tînăr (catalog 45, figura 33), datat în jurul anului 1400, vine să ilustreze nivelul artistic al sculpturii figurative ce împodobește cîndva zidurile catedralei. Fragmentele de sculptură ce reflectă decorul bogat al fațadelor, ale contraforturilor încoronate cu fiale în poziție oblică și verticală, fleuroni, aruncători de apă (catalog 89, figura 51, 52, 53, 55) precum și numeroasele fragmente de nervuri (catalog 69—85, figura 46), se încadrează tot între sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor.

Fragmentele de sculptură (catalog 98, 99, 100, 101, figura 58, 59, 60), dintre care Takács Imre atrage atenția asupra unei baze ce păstrează soclurile cu laturi canelate ale torurilor, se pare că provin de la porticul de pe latura sudică a catedralei, neatestat pe cale arheologică, dar prezent în gravura lui Georg Houfnagel.

Cunoscutul tors de cavaler (catalog 109, figura 66), datat pînă acum în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, este catalogat de autor drept o sculptură cu valoare artistică minoră realizată în primele decenii ale secolului al XV-lea și identificat cu Sfîntul Ladislau, pe baza scutului cu cîmpul despiciat avînd cite o cruce dublă în cele două părți.

După terminarea corului, se pare că reconstruirea catedralei de la Oradea a sistat. Este posibil însă să se fi trecut în continuare la suprînălțarea zidurilor laterale ale navei, odată cu realizarea unui spațiu-hală.

Nu se știe dacă Ioan de Hunedoara și episcopul Ioan Vitéz au reușit să continue lucrările întrerupte în timpul lui Sigismund de Luxemburg, sau dacă sprijinul obținut de la papalitate a fost folosit doar pentru reparațiile necesare în urma cutremurului din 1443, cînd se consemnează în special avarierea turnurilor de est și chiar prăbușirea celui de sud-est (pag. 48, 52, notele 70—72).

Studiul intitulat *Palate renașcentiste în cetatea Orădiei* al lui Mikó Árpád, prefătează fragmentele de sculptură renașcentistă, dar și de epocă barocă (catalog 121—185), prezentate de autor în cadrul unor grupuri tipologice. Pornind de la stabilirea pe baza documentelor de epocă a compartimentării fostului palat episcopal din cetate, autorul analizează fragmentele de sculptură în încercarea de a reconstitui fazele intervențiilor succesive asupra palatului respectiv și de a le atribui episcopilor Ioan Filipcz, Sigismund Thurzó și Martinuzzi.

Acest palat, împreună cu alte clădiri, a fost dărâmat de Gabriel Bethlen, pentru a face loc noilor construcții, deosebit de pretentioase și masive, inițiate de principe. Demolările lui Gabriel Bethlen se pare că au însemnat doar lovitură de grație dată construcțiilor medievale, desigur grav avariate în urma cutremurelor repetate (1603, 1604, 1614) și a atacurilor turcești din 1598 și 1604—1606. La rindul lui, palatul princiar, construit de Bethlen, a fost sortit pieirii odată cu ocuparea cetății în 1660 de către turci.

Descrierea palatului episcopal de odinioară, situat la sud-vest de catedrală, se cunoaște din inventarul clădirilor, întocmit după ravagiile provocate în cetate de asediul turcesc din 1598 (pag. 106, nota 3). Construcția avea două nivele, era compusă din două corpuri de clădiri, fără comunicare între ele, unul avind patru iar celălalt opt-nouă încăperi; spre catul superior ducea o „scară mare de piatră” (pag. 99, 100). La data descrierii palatul era compus din clădiri construite, sau transformate de-a lungul secolelor, dar data acestor prefaceri nu se cunoaște, cum nu se știe nici dacă materialul litic păstrat azi la muzeul din Oradea provine cu certitudine din această construcție a palatului episcopal.

Autorul consideră că doar grupul celor câteva sculpturi reprezentative poate fi legat cu siguranță de palatul analizat care, împreună cu restul fragmentelor, se poate constitui în mărituri ale zidurilor acestuia.

Astfel, reanalizind datarea a două fragmente: un profil de ancadrament de fereastră din marmură roșie (catalog 150, figura 97) și o consolă (catalog 134, figura 84, 85) încadrate până acum între 1506—1512, Mikó Arpád ajunge la concluzia că în faza Renașterii timpurii, în palatul episcopal de la Oradea ancadramentele ferestrelor erau la fel ca cele din palatul regal de la Buda, și propune în consecință datarea lor până în 1490, în timpul episcopului Ioan Filipcz (1476—1491). Acest episcop, personalitate remarcabilă a epocii sale, a îndeplinit diferite misiuni diplomatice, a avut funcții înalte în administrația regală, între 1486—1490 conducind practic cancelaria, iar în 1484 a fost numit și episcop de Olomouc.

În ceea ce privește activitatea culturală a lui Ioan Filipcz, se știe că a înființat o tipografie la Brno, a donat odoare bisericești și codice miniate deosebit de valoroase bisericii catedrale de la Oradea (pag. 101, 107, nota 18), în 1478 a pus să se toarne un clopot mare pentru aceeași biserică, dar mai ales că a construit mult, printre altele o „locuință” la Oradea în jurul anului 1488 (pag. 102). Aceste informații documentare, coroborate cu datele stilistice ale fragmentelor renașcentiste mai sus-pomenite și ale unor nervuri gotice târzii (catalog 116, 117, figura 65), l-au condus pe autor la concluzia că începuturile arhitecturii renașcentiste de la Oradea se leagă de activitatea episcopului Ioan Filipcz.

Se pare că la Oradea, ca și la construcțiile invocate drept analogii ale lui Matei Corvin din cetatea de la Buda sau de la Visegrad, au coexistat cele două stiluri, Goticul târziu și Renașterea, iar în ceea ce privește fragmentul de ancadrament de fereastră din marmură roșie, autorul este de părere că ancadramentele de la Oradea au fost aduse gata sculptate de la Buda, tot așa cum s-au adus peste trei decenii la Mineu, sculpturi arhitecturale de la Strigoni (pag. 102, 107, nota 33).

Palatul episcopal de la Oradea a fost mărit — poate chiar i s-a adăugat o aripă — de către episcopul Sigismund Thurzó între 1506—1509, în perioada jagellonă, în care Oradea devine unul din centrele importante ale culturii renașcentiste, după cum consemnează Nicolaus Olahus, martor ocular al prefacerilor (pag. 102—103, 107, nota 35).

Drept mărturie a acestor construcții sînt invocați doi pilaștri de balustradă (catalog 121, 122, figura 73, 77), care ar fi din nou piese de import la Oradea, aduse de undeva din centrul Ungariei, unde în mai multe localități — nu numai la Pécs — s-au păstrat sculpturi renașcentiste de calitate a acelora de la Muzeul Țării Crișurilor.

În legătură cu funcțiunea acestor elemente arhitectonice autorul consideră că ele puteau fi plasate oriunde, chiar și într-o structură arhitecturală gotică.

Pentru nivelul artistic al arhitecturii realizate de episcopul Sigismund Thurzó, autorul consideră că piatra de mormint, datată imediat după 1512 (anul morții episcopului), poate fi socotită reprezentativă (catalog 196, figura 123).

În perioada de după activitatea episcopului Sigismund Thurzó, poate datorată construcțiilor inițiate de episcopul Martinuzzi (ucis în 1551) sau de regina Izabella, se înscrie friza cu sirene (catalog 130, 131, 132, figura 90), cu datarea posibilă în a doua treime a secolului al XVI-lea.

În fine, din clădirea monumentală, pentagonală, care a stîrnit admirația contemporanilor, începută în cetatea de la Oradea în 1619 de Gabriel Bethlen, dispărută și ea aproape fără urme, pare să provină un fragment de sculptură ce făcea parte din structura unui portal (catalog 172, figura 109, 110) și o stranie sculptură figurativă adosată unui stîlp, simbolizînd poate Sudul din cele patru puncte cardinale (catalog 170 și nu 185 cum indică autorul la pag. 338, figura 106, 108).

Studiul *Înmormîntări de regi în catedrala de la Oradea*, semnat de Kerny Terézia (pag. 159—161), prezintă, pe baza informațiilor cuprinse în diferite izvoare, cîteodată contradictorii privind locul de veci al aceluiași rege, datele înmormîntărilor din catedrala de la Oradea considerate sigure și a celora, grupate separat, care la un moment dat au fost presupuse datorită unor confuzii. Nici unul din monumentele fune-

rare ale celor cinci regi și regine înmormîntați la Oradea nu a supraviețuit, iar referirile din diferite perioade, în cazul că acestea există, nu sînt în măsură să redea aspectul lor, nu se constituie în documente pentru o reconstituire ipotetică.

Astfel, regele Ladislau, mort în 1095 și înmormîntat inițial într-o altă ctitorie a sa, mănăstirea de la Somogyvár (Ungaria), a fost reînhumat în catedrala de la Oradea în jurul anului 1120 (pag. 159, 160, nota 3). Canonizarea regelui are loc în 1192. Pe data de 27 iunie „Dionysius artifex” desface mormîntul (pag. 159, 161, nota 9). Cu ocazia translației, capul și brațul regelui sînt recuperate ca moaște. După data sancționării apare în documente altarul Sfîntului Ladislau ridicat deasupra mormîntului regelui canonizat (pag. 159, 161, nota 13), însă referitor la aspectul monumentului funerar doar informații mai tîrzii ne oferă reperi.

Rezumind, autorul este de părere că monumentul funerar inițial, necunoscut, a fost înlocuit cîndva — probabil pînă în 1291 — cu o tumba, plasată în mijlocul navei, în dreptul altarului principal. Această „sacra tumba”, pomenită prima dată într-un document emis de Carol Robert de Anjou în 1326 (pag. 160, 162, nota 18), a fost realizată din marmură, avînd deasupra un baldachin ce se sprijinea pe coloane.

În privința locului de veci al lui Andrei al II-lea (+ 1235), cronicile susțin atît catedrala de la Oradea (pag. 162, nota 1), cît și mănăstirea cisteciană de la Igrîș (jud. Arad), ca unele izvoare să consemneze înmormîntarea inițială la Oradea și mutarea ulterioară a osemintelor la Igrîș, lîngă mormîntul celei de a doua soții a regelui, Iolanda de Courtenay. Această ultimă ipoteză este susținută și de autor, cu atît mai mult cu cît se cunoaște că abatele de la Igrîș a cerut osemintele regale de la Oradea (pag. 162, 163, nota 3).

Mormîntul Beatricei de Luxemburg (+1319), a doua soție a lui Carol Robert de Anjou, a fost localizat într-un izvor (pag. 163, nota 1) lîngă înaintașii arpadieni și altarul Sfîntului Ludovic de Toulouse din catedrala de la Oradea, ceea ce — după autor — ar oglindi un amplasament menit să sublinieze continuitatea dinastică legitimă a Angevinilor.

Mormîntul reginei Maria de Anjou (+1395) din fosta catedrală de la Oradea (pag. 164, nota 2) se pare că poate fi localizat alături de cel descoperit în 1755 și identificat, pe baza unor însemne regale, cu mormîntul lui Sigismund de Luxemburg (pag. 164, nota 7).

Regele Sigismund de Luxemburg, din 1453 și împărat romano-german, mort în Moravia la 1437, a fost înmormîntat la Oradea, conform dorinței sale, deja amintite, exprimată în scris încă din 1406. Kerny Terézia, autorul studiului, argumentează această hotărîre, alături de cultul cunoscut al regelui pentru Sfîntul Ladislau, cu prezența în necropola de la Oradea, a unor

membrii de familie, cum ar fi prima sa soție, Maria de Anjou. La acestea se adaugă aducerea în catedrala de la Oradea, în 1424, datorită pericolului husit, a moaștelor sfîntului Sigismund (pag. 165, nota 3).

Descoperit în 1755, regăsit cu ocazia săpăturilor din 1912, locul mormîntului lui Sigismund a fost identificat în mod sigur doar cu puțin timp în urmă, cu ajutorul unui desen recent descoperit în Arhivele Statului din Ungaria (pag. 165, 166, nota 8).

În continuare, în ceea ce privește locul înmormîntării regelui Ștefan al II-lea, mort la 1131 (pag. 166, nota 1), autorul arată că acesta a fost în biserica de lîngă Oradea, „promontorium Waradiense”, a ordinului premonstratens, ctitorită de regele respectiv și nu în catedrala de la Oradea, confuzia care a persistat de-a lungul secolelor fiind generată de faptul că în cronicile mai tîrzii precizarea „promontorium” adesea lipsește (pag. 166, nota 2).

În legătură cu Ladislau al IV-lea Cumanul, mort în 1289 unele izvoare susțin că ar fi fost înmormîntat la Oradea. Autorul este de părere că asasinarea regelui, nu departe de Oradea, la Cheresig, ar fi stat la baza acestei tradiții, consemnată în cronica lui Simon de Keza (pag. 167, nota 1) și susținută intrucitva și de alte mențiuni după care, regele respectiv ar fi fost înmormîntat inițial la Cenad, iar pe urmă reînhumat la Oradea (pag. 167, nota 2). Însă, aceste mențiuni contravin părerii unanime a celorlalte cronici, după care, osemintele regelui Ladislau al IV-lea Cumanul s-ar afla în mănăstirea închinată Sfintei Fecioare de la Cenad (pag. 167, nota 3).

În fine, în legătură cu Ladislau al V-lea de Habsburg, care ar fi precizat cu ocazia pelerinajului său la Oradea din 1453 că ar dori să fie înmormîntat în catedrală și ar întemeia un capîtlu în cinstea mormîntului Sfîntului Ladislau (pag. 167, nota 2), autorul arată că a fost înmormîntat la Praga, în 1457.

Studiul *Pietre și fragmente de pietre de mormînt*, semnat de Lövei Pál (pag. 169—174, catalog 186—203), constată aceeași neconcordanță între informațiile oferite de izvoare și realitatea de azi, reconstituibilă pe baza cîtorva fragmente de pietre tombale ce nu sînt în măsură să reprezinte în majoritatea cazurilor nici presupusul nivel artistic al operelor din trecut și nici necropola care s-a constituit de-a lungul secolelor în catedrala de la Oradea.

Dintre monumentele funerare cel al Sfîntului Ladislau se știe că a fost realizat din marmură și decorat cu coloane (pag. 169, 172, nota 1), fără să se poată stabili dacă acestea din urmă au articulat sarcofagul, presupusul baldachin, sau eventual altarul care ar fi fost legat de mormînt.

Mormîntul lui Sigismund de Luxemburg, identificat inițial cu cripta boltită, descoperită în 1883 în partea de vest a navei principale (sic !), ca ulterior să fie plasat în absida principală,

pe baza atribuirii acestui rege a însemnelor mortuare descoperite în 1755, nu beneficiază nici măcar de atîta informație.

Nu au dispărut în timp doar monumetele funerare importante, ci și cele de nivel mediu. Astfel, după cum arată autorul, în ciuda numeroaselor gropi de morminte descoperite prin săpături arheologice, numărul total de pietre tombale, păstrate preponderent fragmentar, incluzînd și cele citeva pomenite de izvoare scrise, se cifrează la 15.

Piatra de mormint, catalogată ca cea mai veche (catalog 186, azi încastrată în peretele de lingă intrare al catedralei romano-catolice de epocă barocă de la Oradea), lipsită de inscripție, reprezintă în cîmp o cirjă episcopală. Pentru această placă, datată la sfîrșitul secolului al XIII-lea și prima jumătate a secolului al XIV-lea, autorul invocă drept analogii cele trei pietre funerare cunoscute pînă în prezent ca fiind decorate în cîmp numai cu cite o cirjă și anume: cea a episcopului sufragane (mort după 1370) al episcopului Goblinus de la Alba Iulia, cea a unui abate (?) de la Cîrța și respectiv o placă de mormint de la Budaszentlőrinc (Ungaria). În continuare autorul arată că în cazul de față poate fi considerat aproape sigur că toiagiul indică un episcop, deoarece doar mai tîrziu, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIV-lea, se cunoaște că s-a obținut de la papalitate dreptul la acest însemn (și la mitră) și de către alți clerici înalți, cum ar fi prepozitul unui capitol (pag. 170, 173, nota 14).

Placa de mormint, datată în al treilea sfert al secolului al XIV-lea (catalog 187) are inscripția în majuscule gotice, iar piesele catalogate între sfîrșitul secolului al XIV-lea și pînă la finele secolului următor (catalog 188—193) au inscripții exclusiv în minuscule gotice. Acestea din urmă, cu excepția lespedei funerare a episcopului Andrea Scolari (catalog 190), azi încastrată și ea în peretele catedralei baroce, sînt sculptate în marmură roșie, material preponderent în epocă la monumentele funerare ale elitei societății din Ungaria, indicînd pentru Oradea alinierea la exigențele curții regale de la Buda.

Lepedei funerare a lui Andrea Scolari (+1426), cu reprezentarea rigidă a defunctului episcop, într-o compoziție geometrică, avînd cîte paralele simetrice, este evident opera unui sculptor mediocru (fig. 117). Pentru această sculptură, pe care oricum o consideră străină de mediul artistic căruia i-a fost destinată, autorul invocă analogii în nordul Italiei și pe coasta dalmată (pag. 170, 173, nota 15), care desigur nu sînt întîmplătoare, dacă ne gîndim la originea italiană a lui Scolari. Căutînd să explice calitatea artistică relativ scăzută a sculpturii prin resursele materiale reduse ale episcopului, Lövei Pál arată că Andrea Scolari s-a angajat, prin ruda sa Filippo Scolari (Pippo Spano), desemnat drept executor testamentar, să ridice o mănăstire la Florența (pag. 170, 173, nota 16).

Minuscula gotică se întîlnește la Oradea pînă spre mijlocul secolului al XVI-lea, după cum indică inscripția lepezii de mormint din 1541 (catalog 198, fig. 125). Însă tipul de literă reprezentativ pentru cumpăna dintre veacul al XV-lea și cel următor, ca și pentru începutul secolului al XVI-lea este cel al scrierii umaniste timpurii, ilustrată de fragmentul pietrei de mormint al prepozitului Nicolae Alattyáni (catalog 195, fig. 116), mort în jurul anului 1500.

Concomitent apare însă la Oradea și *antiqua*. Pe piatra de mormint a lui Sigismund Thurzó (mort în 1512), azi încastrată în zidul catedralei baroce, decorată cu stema episcopului, versurile funerare în *antiqua* sînt înscrise în panoul dreptunghiular din partea inferioară a lepezii (catalog 196, fig. 132).

Capitolul al doilea, rezervat în volum sculpturilor medievale de la Oradea, ce provin de la Siniob (jud. Bihor), Mineu (jud. Sălaj) și Sintion (jud. Bihor), cuprinde studiul *Date privind istoricul mănăstirii și cetății de la Siniob* (pag. 251—258) și nota *Cristelnița bisericii de la Mineu* (pag. 265—267, catalog 214), ambele semnate de Mikó Árpád, precum și nota despre fosta mănăstire benedictină din localitatea Sintion, semnată de Kerny Terézia (pag. 269).

Mikó Árpád arată că la Siniob, săpăturile arheologice efectuate în 1903 în cetatea de odinioară a abației (pag. 251, 255, nota 1), au scos la iveală fundații din cărămidă, considerate ale fortificației din secolul al XVI-lea și fragmente de sculptură în piatră (catalog 204—210), databile în același secol, cu excepția aceleia din embradura unui portal, databil la începutul veacului al XIV-lea (catalog 204). Situată pe platoul nu prea înalt, de formă dreptunghiulară, înconjurat de șanțuri, această cetate a fost demolată în 1711 (pag. 254, 258, nota 48), pentru ca în 1736 să fie începută aici construirea bisericii catolice prin refolosirea pietrelor cetății, dar și ale fostei mănăstiri din localitate (pag. 254, 258, nota 51).

În ceea ce privește mănăstirea de la Siniob, întemeiată în secolul al XI-lea pentru benedictini, autorul arată că în secolul al XV-lea ajunge la totală decădere, pentru ca în 1493 să fie în sfîrșit preluată de paulicieni, care obțin proprietatea abației în 1499 (pag. 252, 255, nota 19). Comunitatea pauliciană de la Siniob este dizolvată în 1556 de către protestanți care preiau la data respectivă biserica mănăstirii.

Pe lista nesfîrșită a deținătorilor cetății de la Siniob — pomenită pentru prima oară în 1475 (pag. 252, 255, nota 11) — figurează, după 1594, Ștefan Bocskay, principele de mai tîrziu al Transilvaniei (pag. 253, 256, nota 30), sub stăpînirea căruia aici se pare că s-au efectuat construcții considerabile, precum și Francisc Rhédey (pag. 253, 256, nota 34), care a obținut-o în 1607 de la principele Sigismund Rákóczi.

Francisc Rhédey întărește cu noi construcții cetatea — de altfel cea mai importantă în zonă, după Oradea — și reface vechea biserică a mănăstirii de la Siniob (pag. 253, 256, nota 36),

unde va fi inmormintat (după 1621) într-o tumba de marmură roșie (catalog 213), a cărei placă superioară se află azi în mausoleul familiei Rhédey de la Oradea. Din dărimăturile acestei biserici, în secolul trecut au fost recuperate două chei de boltă din 1621 (catalog 211, 212), decorate cu stema lui Francisc Rhédey și a soției acestuia Kata Károlyi.

Referitor la cristelnița de la Mineu (până în 1971, în patrimoniul Muzeului Țării Crișurilor, azi la Muzeul Național de Istorie din București), Mikó Árpád, rezumind datele necesare pentru fișa de catalog, arată că această piesă realizată în stilul Renașterii, în marmură roșie, la 1515 de Ioanes Florentinus (catalog 214), a fost adusă gata sculptată de la Strigoniu împreună cu un tabernacol, sculptat tot în marmură roșie de același autor și cu un portal în stilul Renaș-

terii, ambele plasate în structura gotică a bisericii de la Mineu. Această cristelniță a fost comandată de Ștefan Desházy, guvernator de Strigoniu și prepozit de Oradea, pentru ctitoria sa din localitatea respectivă. În fine, referitor la fosta mănăstire benedictină de la Sintion, pomenită pentru prima dată în 1215 cu hramul Sfântul Ioan Botezătorul, preluată în 1235 de cistercieni (pag. 269, nota 2), Kerny Teréczia notează că în 1872 este menționată existența în Muzeul de la Oradea a unor „piese interesante”, provenite din zona ruinelor ei, considerate pe atunci rămășițele unei mănăstiri iohanițe (pag. 269, nota 5).

În încheiere, precizăm că ne rezervăm dreptul de a reveni asupra unor mențiuni din paginile volumului mai sus prezentat privind locul actual de păstrare a unor piese.

SUZANA MORE HEITEL

O VIAȚĂ CONSACRATĂ PATRIMONIULUI ARHITECTURAL AUTENTIC ROMÂNESC: ARHITECTUL CONSTANTIN JOJA (1908—1991)

Pentru un cercetător pasionat al istoriei artei, mai ales cînd cercetarea se referă la capacitatea de creație a unui întreg popor, o viață de om este un răgaz mult prea scurt. Poate că dictonul latin „vita brevis, ars longa” cuprindea și acest înțeles.

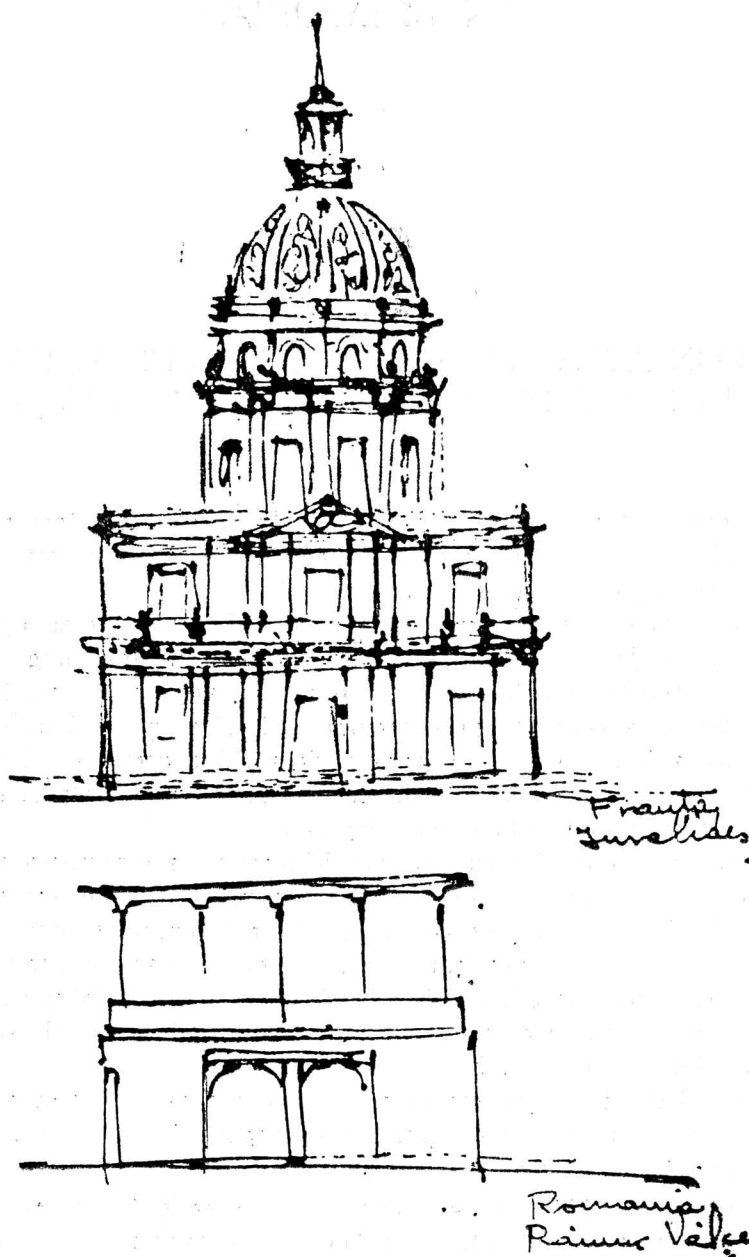
După ce, ca tinăr, a cunoscut arhitectura satelor și orașelor românești înțelegîndu-i valoarea și sensurile, Constantin Joja a întreprins o activitate susținută, mai lungă de o jumătate de secol ca cercetător, analist, comentator și creator în domeniul arhitecturii românești autentice. Scopul acestei activități a fost de a convinge pe contemporanii săi de potențialul de actualitate al acestei arhitecturi considerată a fi fără egal în Europa și de a arăta greșeala arhitecților români care, cu mici excepții, au ignorat modelul arhitecturii civile existente la jumătatea secolului trecut și și-au îndreptat inspirația numai spre monumentele religioase.

În deplină cunoaștere a mișcării intelectual-filozofice care urmărea stabilirea unei identități a sufletului românesc, arhitectul Constantin Joja și-a făcut cunoscute rezultatele studiilor sale prin conferințe, cărți, scrisori cu caracter de dialog estetic, prin expuneri ample de material etnografic fotografiat, desenat, esențializat, actualizat, precum și prin lucrări de arhitectură și de restaurare. Între lucrările de restaurare, studiul zonei istorice Lipscani a rămas nefructificat. Studiul acestei zone fusese întocmit de un colectiv de foarte buni arhitecți sub conducerea arhitectului Joja și nerealizarea lui a fost o mare pierdere pentru urbanistica Bucureștilor.

În ultimii ani ai vieții, Constantin Joja ajunsese la acea stare de plenitudine în care frica de moarte sau de boală nu mai constituie o obsesie. O singură dorință mai stăruia în gîndul acestui dăruit om. Să lucreze atît timp cît va mai putea ține un creion în mînă. Ceea ce de altfel a și făcut.

Întors în țară în mai 1990, după un scurt exil în Elveția, își consacră ultimile forțe aceluiași ideal: promovarea arhitecturii autentice românești ca rădăcină a viitoarei arhitecturi moderne din țara noastră. În acest scop își sistematizează arhiva personală compusă dintr-un număr important de clișee, fotografii, desene și lucrări scrise de mînă sau dactilografiate, majoritatea nepublicate. Desenează și scrie în fiecare zi și, mai ales, în nopțile de insomnii. Scrisul lui devine mai incisiv, polemica mai ascuțită, reproșurile mai acute. Desenele lui (schițe inspirate din bisericile voievodale) sînt mai viguroase și mai precise. Și sînt multe, de ordinal zecilor. Speră că vor constitui un material folositor după ce nu va mai fi în viață.

Un suflu de apărare, militînd pentru o arhitectură autohtonă, a existat și printre intelectuali români din a doua jumătate a secolului 19. În paginile „Revistei Române” din 1862 arhitectul Dumitru Berindei și eruditul scriitor Alexandru Odobescu lansează o teorie asupra unei arhitecturi autohtone, pornind de la locuința țărănească. În 1884 arhitectul Ion Mincu reia teza lansată de Eminescu combătînd în paginile revistei „Literatura și arta română” admirația excesivă și indiscutabilă a tot ce ne sosește de peste hotare. Plecînd de la Ion Mincu stilul neo-românesc este reprezentat în clădirile arhitecților Grigore Cerchez, Nicolae Ghica-Budești, Petre Antonescu, Ion Traianescu și a multor alora. În 1930 Academia de arhitectură se afla încă sub influența acestui stil dar inactualitatea lui începe să devină evidentă. Este declarat greoi și nefuncțional.



Concursul arhitectural
European se poate urma
la noi chiar în cele mai
mici exemplare de arhitectură.

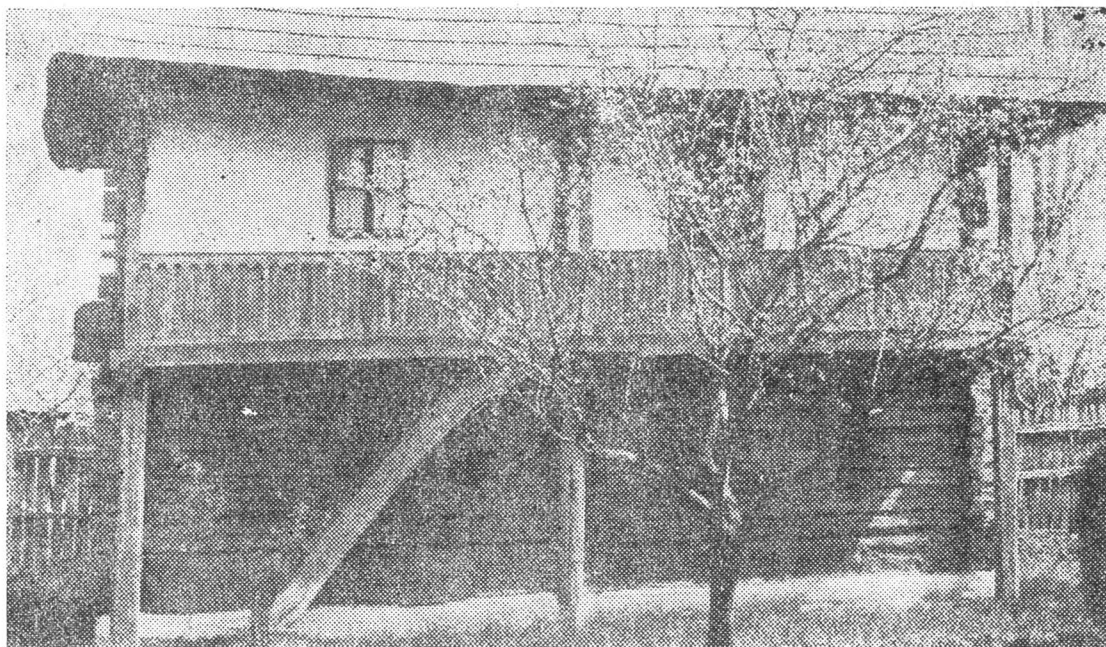
214

Fig. 1. O pagină din *Arhitectura românească în context european*, C. Joja, 1989.

Tinărul arhitect Joja împlinise în 1936 vîrsta de 28 ani. Prin lucrările executate cu arhitectul Octav Doicescu și cu arhitectul italian Canella era cunoscut și considerat ca fiind de mare viitor. Contactul cu sociologii etnografi din Institutul social al Prof. D. Gusti la realizarea Muzeului Satului, citeva călătorii la Cîmpulung-Muscel și mai ales cunoașterea satului Rucăr, îl determină pe Constantin Joja să ia hotărîrea de a cerceta în profunzime valorile arhitecturii populare românești. Prietenia cu sculptorul D. Anastase, originar din Rucăr, îi va întări hotărîrea luată. Vechii lui prieteni din fosta

asociație filozofică teologizantă A.S.C.R. (Mircea Vulcănescu, Paul Costin Deleanu și Dinu Noica) îi vor susține inițiativa.

Pentru a fi sigur că sintezele sale vor fi juste și concluziile nu vor fi greșite, paralel cu cercetarea de teren concretizată în mii de fotografii, acasă, în mijlocul unei familii care îl adora, continua o severă documentare asupra arhitecturii mondiale. Colecțiile documentare *Propyläen Kunstgeschichte* și *Orbis Terrarum* aflate aproape complete în biblioteca sa personală îi stăteau la dispoziție. Studia pînă noaptea tîrziu arhitectura de pe toate meridianele pămîntului. (fig. 1)



Schematizarea oricărei case țărănești
este de fapt traducerea valorilor ei
arhitecturale în limbajul estetic
al arhitecturii moderne. Pe care tre-
buie să o mărturisim, este a noastră
celor ce ne-au născut în secolul XX.
Său din tradiția ceace este actuală.

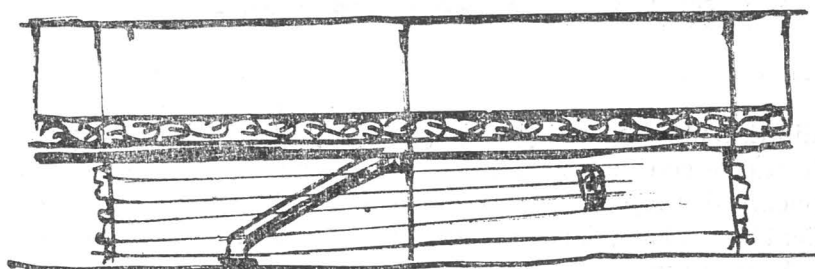


Fig. 2. Pagină inedită din studiile lui C. Joja.

Casa din strada Slătineanu nr. 4, unde se mutase în 1938, era deschisă tuturor prietenilor. Discuțiile, adevărate colocvii, erau nesfîrșite. Subiectul era mereu același: fenomenul arhitectural românesc. Nelipsit de la aceste discuții, sculptorul Puiu Anastase se remarcă printr-o rigoare intelectuală absolută. Poetul Horia Stamatu, publicistul Arșavir Acterian, economistul Dumitru Narti, inginerul Savu Calmanovici se numărau printre prieteni. Interesați sentimental și profesional erau

tinerii arhitecți Ion Pușchilă, Valentin Stănescu, Nicolae Frîncu, subsemnatul, Adrian Gheorghiu (profesorul de mai târziu), talentatul Dan Iovănescu și Jules Borel, arhitectele Elena Popescu și Florica Bărbulescu. Contrar obiceiului, arhitectul Joja nu se mai angajează în nici o funcție de stat, dedicându-și întreaga activitate studiului. Construiește mai multe case inspirate din arhitectura populară românească: casa Mateescu din Pucioasa (1939), casa familiei Noica din comuna Putineiu-Teleorman (1947 — fig. 3), vila Stănescu din comuna Năeni, județul Buzău (1940), casa Constantinescu strada Aviator Zorileanu nr. 80, București (1942).

Împreună cu pictorul Alexandru Basarab și sculptorul Puiu Anastase organizează în 1940 la sala Dalles *Expoziția de arhitectură, sculptură și pictură „Arta în 1940”*. Obține premiul I la concursul pentru Catedrala din Odessa (1942) și este, împreună cu arhitectul Ile Teodorescu, proiectantul Complexului expozițional al Transnistriei din Piața Universității București (1942).

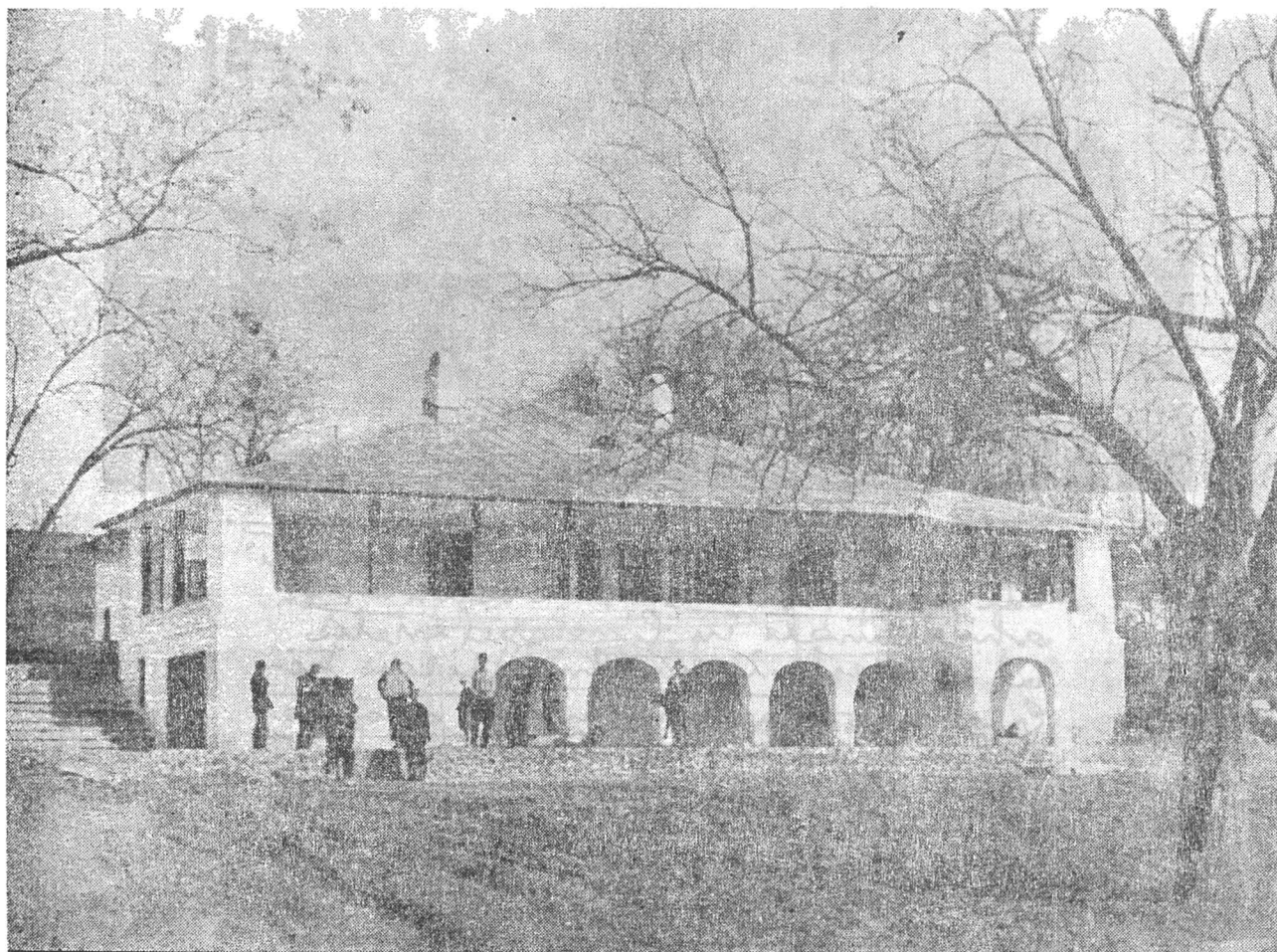


Fig. 3. Extinderea casei bătrânești a familiei Noica. Comuna Putineiu-Teleorman, 1940. Autor C. Joja.

Concentrările din timpul războiului și mai ales detenția în închisorile comuniste (1948—1953) întrerup parțial activitatea de cercetare și creație a arhitectului Joja. După o prezență neînțeleasă în Institutul Proiect București, timp în care preocupările sale de cercetător nu încetează, profesorul Gheorghe Oprescu îi oferă în 1965 angajarea ca cercetător pentru arhitectura urbană veche, în cadrul Institutului de Istoria Artei. În mijlocul unor oameni de certă valoare intelectuală, arhitectul Joja urmărește sistematic evoluția arhitecturii urbane românești în toate orașele țării. În intervalul 1965—1968 execută cca. 2000 de clișee de arhitectură veche românească, însoțindu-le de relevee și analize pentru tipurile importante. În cursul anilor 1967—1968 face cercetări amănunțite asupra zonei Curtea veche din București, în perioada secolelor 14—19. Întocmește proiecte de restaurare a zonei (la fază S.T.E.) și proiectul de execuție pentru Hanul Manuc. Este o etapă deosebit de fecundă în opera de creație a lui C. Joja. În toamna anului 1968, în cadrul ciclului „Tradiție și inspirație în arhi-

itectura românească” ține la sala Dalles conferințele : „Specificul în arhitectura urbană românească”, „Reevaluarea arhitecturii românești”, „Ce s-a afirmat și ce s-a negat despre arhitectura românească”. În luna mai a aceluiași an conferențiasse la Uniunea arhitecților despre zona Curtea veche. Ideile lui devin din ce în ce mai clare, concluziile mai precizate în ceea ce privește existența unei arhitecturi civile românești în mediul urban.

În editura Eminescu apare în anul 1981 prima carte semnată de arhitectul Joja și intitulată *Sensuri și valori regăsite*. Prefața, amplă și sugestivă, aparține lui Paul Petrescu. Cartea este foarte bine primită de intelectuali. Scriitorul Geo Bogza scrie arhitectului Joja : „Ți-am citit cartea de două ori și o voi mai citi. Cartea dumitale este o poezie”. În *Curînt înainte* autorul face o mărturisire : „Rămîn și astăzi credincios sensurilor și posibilităților de plastică perfectă a arhitecturii moderne și cred în viitorul ei : rămîn refractar oricărui *revival*. Dar caut, cum am căutat de tînr, să aflu potențele plastice neexploatare care se găsesc în rădăcinile arhitecturii românești și ale oricărei arhitecturi, acele valori care să garanteze autenticitatea și valabilitatea realizărilor arhitecturale de azi și de mîine”.

Iulie 1989

Am văzul ailor mei porvire cum ține
a fost derămăntat, orfel sfîrșite n-
satele mășite învile de a fi deră-
mate cum sufletul meu - sufletul
născutului eu fost străbuse în ciuda
peisaj ne pierdute sufletul n-identifi-
catese noastră. Nu potim cere
neam mai apartinem, nu stiu ce
ne referă întotdeauna în case cu preu
credem. Stiu doar că e plătorești
- Iată pură între ai boteni n-ai
tineri între ai ce au trăit în inflor
neamului. el s'arborilor lui, el
Pierimilor lui în opatiul arhitecturii
care îi lege de mori n-ștămori.
n-ai născut într-un opatiu străin
el nimeni, el născut n-vidicetă
la vau de civilizație de modernitate
de evoluție istorică. cer'au pleacă
din nimic, din nimicuri, din însele-
tone monumentale. Din jorful
ailor mei doar, cu toate sufletul ce
mi-a rămas, într-o reînnoire a neamului.

În anul 1984 arhitectul Joja reușește să tipărească la Editura Tehnică cartea *Actualitatea tradiției arhitecturale românești*, lucrare premiată de Uniunea arhitecților.

A treia carte, de altfel ultima dintre cele tipărite în timpul vieții, apare în anul 1989, tot la Editura Tehnică. În prefață, Răzvan Theodorescu arată că Joja demonstrează de fapt europenitatea

Fig. 4. facsimil Constantin Joja.

arhitecturii românești și mai face o mărturisire : „Treptat — mă simt obligat să o divulg — am început să văd casele românești de acum un secol cu alți ochi, cu ochii lui Joja”.

În anul 1986, arhitectul Joja organizează pe cont propriu o amplă expoziție în sălile Institutului de arhitectură Ion Mincu, cu titlul „Arhitectura urbană românească a secolului al XIX-lea”. Este sugestivă remarca unui student la vizitarea acestei expoziții : „În școală se vorbea mult de arhitectul Joja, de cele mai multe ori nefavorabil. Dar azi văd că trebuie pus cu mult înaintea altora”.

O satisfacție i-a fost oferită arhitectului Constantin Joja abia după moartea lui. Ministerul Culturii și Primăria Municipiului București au aprobat ca locuința unde și-a petrecut viața, unde a creat, organizat și ordonat bogatul material ilustrativ al pasionantei lui munci, să fie declarată Casa memorială Constantin Joja.

Din acest material, în mare parte inedit, semnalăm pentru cercetătorii gândirii românești următoarele :

— Cercetări etnografice de arhitectură civilă în mediul rural și urban : fotografii—12 albume ; studii personale de arhitectură românească — 45 mape legate ; schițe, relevee și adaptări, precum și mape în lucru —27 volume ; manuscris dactilografiat privind „Poetica arhitecturii”—text, 3 volume ; text dactilografiat cu titlul „De arhitectura”. Tot aici se găsesc peste 500 de planșe cu fotografii, desene și facsimile lăsate de arhitectul Joja.

Plecat la Zürich în primăvara anului 1989 Constantin Joja redactează și xerografiază, în intenția unei largi publicități europene, două albume de fotografii comentate cu titlul *Le patrimoine menacé des agglomérations de Roumanie* și *Architecture traditionnelle urbaine en Roumanie démolie par le régime de dictature de Nicolae Ceaușescu*. Întoarcerea lui în țară nu mai era de întrevăzut

Zilele revoluției din decembrie 1989 l-au găsit în Elveția. Când sănătatea i-a permis, nerăbdător, s-a întors acasă, în mai 1990. Am mai putut fi împreună aproape un an, dar a rămas viu în viața noastră prin adevărurile operei lui, și sperăm că această supraviețuire în cultura românească va deveni notorie pentru cât mai mulți intelectuali și, mai ales, pentru cât mai mulți viitori arhitecți.

NICOLAE GOGA

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE
REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA ISTORICĂ
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

ISSN
0039—3983

S.C. „UNIVERSUL” S.A. c. 3542

Lei 150 pentru persoane fizice
Lei 250 pentru persoane juridice